REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

ONZIÈME ANNÉE

I





REVUE DE LA SOCIÉTÉ D'HISTOIRE DU THÉATRE

ONZIÈME ANNÉE

I

MCMLIX



MICHEL BRIENT, EDITEUR



LE BUT du théâtre de toujours est d'offrir en quelque sorte le miroir à la nature, de montrer à la vertu ses propres traits, sa propre image au vice, et aux époques successives leur forme et leur physionomie particulières.

SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, 2.

SOMMAIRE

COMMUNICATIONS

EXPOSITIONS

NOTES ET INFORMATIONS

LIVRES ET REVUES

Les caprices de Rachel

Une volonté changeante à la mesure de son talent artistique, telle apparut Rachel à maint auteur dramatique de ses amis. Georges d'Heylli nous apprend que la célèbre tragédienne accepta puis rendit *la Servante du roi* de Duhomme et Sauvage (1). On sait qu'Alexandre Dumas ne pardonna pas à celle qu'il appelait Belle Majesté (2) d'avoir abandonné, au bout de dix-huit représentations, *Mademoiselle de Belle-Isle,* et de l'avoir ainsi privé d'un triomphe certain (du moins le croyait-il) au Théâtre Français. François Ponsard surmonta péniblement la déception qui lui vint du refus fait par « Rachelina » d'interpréter sa *Charlotte Corday,* rôle qu'elle avait pourtant réclamé (3). Ernest Legouvé lui-même (4), qui avait fourni à l'actrice avec *Adrienne Lecouvreur* (1849) — écrite en collaboration avec Eugène Scribe — la matière de son plus grand succès sur la scène (5) se trouva un jour au nombre de ses « victimes ». Mais, à l'encontre de ses confrères, le fils de l'académicien devait recourir aux offices de la Justice et intenter un procès à Rachel.

---

(1) Georges d'Heylli, *Rachel d'après sa correspondance* (Paris, Librairie des Bibliophiles, 1882), p. 106.

(2) Henri Clouard, *Alexandre Dumas* (Paris, Albin Michel, 1955), p. 206.

(3) Camille Latreille, *La fin du théâtre romantique et François Ponsard* (Paris, Hachette, 1889), p. 197.

(4) Ernest Legouvé (1807-1903), débuta dans la littérature dramatique en 1838 avec *Louise de Lignerolles,* drame en cinq actes et en prose. Sa tragédie de *Guerrero,* montée au Théâtre-Français en 1845, souleva l'enthousiasme de Victor Hugo. « *Votre noble drame m'a charmé, Monsieur, à l'entendre comme à le lire; je l'ai applaudi de tout cœur, pour vous, et de tout esprit, pour lui.* Guerrero *est un succès que vous n'avez pas tout seul, et que les lettres partagent avec vous. L'art est où est le style* ». Lettre inédite de V. Hugo à Legouvé en date du 21 février 1845. Je tiens ici à remercier M. Jean Paladilhe, petit-fils d'Ernest Legouvé, qui m'a permis d'utiliser des documents inédits en sa possession.

(5) Joanna Richardson, *Rachel* (London, Max Reinhardt, 1956), p. 105.

Les éléments du mémorable « combat à armes courtoises » (6) dont nous allons retracer l'histoire commencent à se rassembler le jour où la comédienne fait cadeau à son « cher monsieur Legouvé » d'un exemplaire des *Mémoires historiques et littéraires sur F.-J. Talma* (Ladvocat, 1826) par Charles Moreau de Commagny. Sur la page de garde elle écrit : « Vous m'avez promis une pièce pour 1853 ; j'y compte, savez-vous » (7). Ces mots datent du 6 janvier 1852.

Notre auteur accueille d'autant plus favorablement cette demande qu'elle lui parvient à l'occasion d'un bien triste anniversaire. Deux ans plus tôt, précisément au mois de janvier, Legouvé avait perdu son fils unique âgé de douze ans, enlevé par la fièvre typhoïde. Le travail est « le seul soutien qui puisse nous faire rester debout dans les grandes épreuves » (8), avait-il écrit à son ami Jean Reynaud (9) au lendemain de la tragédie. Ce n'est pourtant pas seulement un remède immédiat à sa détresse morale que cherche Ernest Legouvé. Ses créations littéraires ne pourraient-elles pas, en lui ouvrant un jour les portes de l'Académie, lui fournir également une garantie contre la solitude de la vieillesse ? Il se demande avec anxiété en pensant au déclin de sa vie : « Aurai-je encore à ce moment une faculté suffisante de travail pour me soutenir ? » (10). Dans l'incertitude, il se rattache à l'espoir d'acquérir une occupation comme celle d'un Immortel,

> « qui vous mêle aux lettres pour y être utile » (11). « Ceux qui me verront me mettre un jour sur les rangs, avoue-t-il à Jean Reynaud, seraient peut-être bien étonnés de savoir combien peu la vanité a de part dans mon désir, et que j'y suis surtout poussé par la crainte de la vieillesse et de moi-même » (12).

Pierre Lebrun, Lamartine, Scribe et Béranger lui prodiguent leurs encouragements : Tous lui assurent : « Vous arriverez » (13).

Ernest Legouvé se met donc à l'œuvre. Délaissant la veine comique de ses *Contes de la reine de Navarre* (1850) et de la *Bataille de dames* (1851) écrits en prose, il décide de s'essayer dans une tragédie en vers. La *Médée* d'Euripide, qui sou-

---

(6) La *Gazette des Tribunaux* du 19 octobre 1854.

(7) Loc. cit.

(8) *Correspondance inédite d'Ernest Legouvé avec M. et Mme Jean Reynaud*, tome premier,, p. 160. Collection Jean Paladilhe.

(9 Jean Reynaud (1806-1863), polytechnicien, disciple du « père » Enfantin puis Saint-Simonien dissident, représentant du peuple en 1848, est surtout connu comme éditeur de l'*Encyclopédie nouvelle* (1833-1847) et comme auteur du livre de *Terre et Ciel (1854)*, où il défend la doctrine de la métempsychose interplanétaire.

(10) *Correspondance inédite d'Ernest Legouvé avec M. et Mme Jean Reynaud*, I, 190.

(11) *Loc.cit.*

(12) *Ibid*, I, 191.

(13) *Ibid*, I, 189.

lève le problème de l'infanticide, lui fournit son sujet. Le premier acte de son nouvel ouvrage va mettre en scène l'arrivée à Corinthe de Médée et de ses deux enfants. La barbare, épuisée et misérable, recherche Jason, son mari, qui l'a abandonnée et pour l'amour duquel elle avait commis les crimes qui lui ont attiré la colère de son peuple et le mépris des Grecs. Créüse, fille du roi Créon, lui apprend qu'elle va épouser le lendemain l'héroïque Argonaute et malgré les menaces de Médée, la fiancée amoureuse persiste dans son projet. Dans le deuxième acte, sur les conseils de Créon, de Créüse et du poète Orphée, qui veulent prévenir « les malédictions d'une épouse en furie », Jason vient demander à Médée de consentir à son mariage avec la princesse grecque et de confier à cette dernière la tutelle des enfants, Lycaon et Mélanthe. Il lui offre en dédommagement un navire chargé de trésors qui la conduira chez un « monarque ami ». Médée rejette le marché. Sur quoi le roi Créon, sentant sa fille en danger, ordonne que l'étrangère soit expulsée sur-le-champ de Grèce. Les paroles pacificatrices d'Orphée obtiennent pourtant qu'un sursis soit accordé à Médée. Elle profite de ce répit pour envoyer à Créüse un voile d'hymen imprégné d'un venin « plus mortel que cent coups de poignard ». Dans son troisième et dernier acte, Legouvé se propose de montrer le roi Créon, conseillé par son devin, qui augure mal de la présence de Médée, revenant sur sa décision et ordonnant le départ immédiat de la barbare. Ses deux enfants lui sont amenés afin qu'elle puisse leur faire ses adieux. Mais Lycaon et Mélanthe, aussi touchés par la douceur de Créüse qu'effrayés par l'aspect farouche de leur mère, hésitent à lui témoigner leur affection. Médée se voit abandonnée par tout ce qui lui est cher, et dans le monologue qui forme la scène dix, elle dévoile son désespoir et sa soif de vengeance : elle décide de tuer ses fils pour qu'ils ne puissent devenir, pour Créüse, une source de bonheur. Mais à l'instant où elle s'apprête à exécuter son odieux dessein, Orphée paraît et la presse de fuir avec ses enfants. Il est trop tard, car le peuple de Corinthe, apprenant l'empoisonnement de Créüse s'avance menaçant vers Médée et tente de lui arracher ses fils. La barbare, aveuglée par son amour maternel et se sentant perdue, brandit alors un poignard et prend la vie de Lycaon et de Mélanthe... Dès le début de l'été 1852, Ernest Legouvé peut annoncer à Jean Reynaud, de sa maison de campagne de Seine-Port :

> « Je travaille [...], et le troisième acte avance. J'ai fini le terrible monologue, qui ne me paraît pas mal venu, en ce sens que j'ai encore plus mêlé les déchirements de son cœur à ses idées de vengeance. J'espère qu'elle est vraiment désespérée » (14).

---

(14) *Ibid.*, I, 223.

Un peu plus tard, il écrit à son ami :

« J'entame aujourd'hui la dernière scène » (15).

Le 26 août 1852, le poète met la dernière main à sa pièce et demande aussitôt un rendez-vous à Rachel. De retour de Berlin, la comédienne se repose à Montmorency, et c'est de là, dans une lettre du 29 août 1852, qu'elle fait savoir son désir d'entendre « notre succès d'hiver » (16). Elle précise : « Le 8 septembre me conviendra fort » (17).

Médée, déclamée par ce « maître en l'art de bien dire » (18) qu'est Legouvé, remporte le suffrage de Rachel, qui cependant comptait sur une pièce moderne (19); elle accepte avec empressement le rôle qui lui est destiné. L'auteur exulte : c'est chose convenue, pense-t-il. En effet, l'article 1142 du Code civil n'est-il pas conçu comme suit :

« Un artiste dramatique [...] peut, sans l'intervention de la direction du théâtre auquel il appartient, contracter valablement, vis-à-vis d'un auteur, l'engagement de jouer un rôle d'une pièce écrite par celui-ci à son intention [...] en ce sens que si la pièce est reçue et mise en répétition, le refus de jouer le rôle peut donner lieu à la fixation éventuelle de dommages-intérêts, au profit de l'auteur, pour le cas où la persistance de l'artiste à ne pas tenir son engagement compromettrait la représentation et le succès de l'ouvrage » ? (20).

Le 20 octobre 1852 *Médée* subit l'épreuve du comité de lecture du Théâtre-Français. Avec six boules blanches contre six boules rouges, la pièce est reçue, ou plus exactement reçue « à correction » (21), car les juges exigent qu'elle soit réduite à deux actes.

Legouvé accepte la critique de bonne grâce, mais estimant impossible de faire contenir dans deux actes les péripéties de sa tragédie, il décide de remanier son troisième acte de telle sorte qu'il ne soulève plus les objections du comité de la rue de Richelieu. Pour ce travail de refonte les conseils de Jean Reynaud lui sont précieux. On le voit écrire de Seine-Port, le

---

(15) *Ibid,* I, 224.

(16) Heylli, *ouvr. cité,* p. 107.

(17) *Loc. cit.*

(18) Legouvé était un orateur remarquable. C'est lui qui inaugura en février 1864, sous la présidence de Saint-Marc Girardin, les conférences littéraires de la salle Barthélemy, faubourg du Temple. Ces dernières furent organisées au bénéfice des insurgés de Varsovie et des victimes de la répression du Tsar Alexandre II réfugiées en France.

(19) Cf. *Rachel et Samson.* Souvenirs de théâtre par la veuve de Samson (Paris, Ollendorf, 1898), p. 254 et Ernest Legouvé, *Conférences parisiennes* (Paris, Hetzel, 1872), p. 181.

(20) *Jurisprudence générale. Recueil périodique et critique de jurisprudence, de législation et de doctrine,* par M. Dalloz, année, 3e partie, p. 80.

(21) La *Gazette des Tribunaux* du 19 octobre 1854.

30 octobre 1852, à son « cher collaborateur » (22) en villégiature à Nice :

« J'ai refait mon troisième acte dans le sens où vous me l'aviez indiqué, et hier j'ai été lire la pièce à Scribe sans lui rien dire pour avoir son impression. Son approbation a été complète et sans réserve. Ses mots ont été : Jamais tragédie ne m'a plus ému, il y a deux scènes excellentes et à grand effet par acte, et il y a là pour Mlle Rachel le plus beau succès » (23).

Dans cette même lettre Legouvé apprend à Jean Reynaud que Prosper Goubaux (24)

« à qui j'ai lu ce nouveau troisième acte, et qui était pour la réduction en deux, trouve mon acte excellent maintenant » (25).

Deux autres suffrages donnent bientôt à notre poète l'assurance que « la dent est d'or » (26) : ceux d'Henri Patin et d'Arsène Houssaye. L'auteur des savantes *Etudes sur les tragiques grecs* félicite Legouvé d'avoir placé Médée sous l'influence des divinités tauriennes et d'avoir présenté son crime comme une conséquence de sa religion; ses éloges portent également sur les détails antiques dont l'écrivain a habilement parsemé son ouvrage. Quant à l'administrateur du Théâtre-Français, il trouve que la pièce a « beaucoup d'émotion » (27).

Une nouvelle inquiétante obscurcit un instant les heureuses perspectives dont notre écrivain se plaît à entourer son œuvre. Il apprend que Rachel s'est éprise d'une comédie en cinq actes et en prose de Mme Emile de Girardin, reçue par le Théâtre-Français le 28 octobre 1852. « *Lady Tartuffe* me jette à l'eau » (28), se lamente Legouvé dans une lettre à Reynaud du 30 octobre 1852, lui qui, certain que *Médée* apportera la gloire à son interprète, n'oublie pas non plus que les talents de celle-ci rehausseront la pièce même. La meilleure tactique est de faire le naïf : Rachel « a mon rôle, explique-t-il au futur auteur de *Terre et Ciel*, elle ne l'a pas rendu, je dois croire qu'elle le jouera, et peut-être est-ce en ayant l'air de le croire que j'arriverai à le lui faire jouer » (29). S'il est vrai qu'à partir du 10 février 1853 la comédienne jouera *Lady Tartuffe*, entre temps elle reprend le rôle de *Louise de Lignerolles*, ce qui fait dire

(22) *Correspondance inédite d'Ernest Legouvé avec M. et Mme Jean Reynaud*, I, 230.
(23) *Ibid.*, I, 228.
(24) Sous le pseudonyme de Dinaux, Goubaux (1759-1859) avait collaboré avec Legouvé à la rédaction de *Louise de Lignerolles* (1838).
(25) *Ibid.*, I, 230.
(26) *Ibid.*, I, 228.
(27) *Ibid.*, I, 240.
(28) *Ibid.*, I, 229.
(29) *Ibid.*, I, 232.

à Legouvé dans la lettre qu'il envoie à son ami le 5 janvier 1853 : « Je suis au mieux en ce moment avec Mlle Rachel » (30).

Le 23 février 1853 a lieu chez Mlle Rachel une lecture de *Médée* remaniée. Sont présents à ce nouveau rendez-vous : Edouard Charton, Henri Martin, Jules Janin, Hector Berlioz et le duc de Noailles. La pièce sort victorieuse, et Rachel paraît de nouveau enchantée de son rôle (31).

Un mois plus tard, le 22 mars, notre auteur lit sa pièce devant le comité du Théâtre-Français, qui cette fois l'accepte à l'unanimité. On délivre un certificat de réception définitive à Legouvé, qui annonce joyeusement à Mme Félix, mère de Rachel : « Bataille gagnée, triomphe complet ; [...] même les boules rouges, devenues boules blanches, promettent un grand succès à votre fille, à moi, au théâtre » (32). Et en la personne de Lamartine *Médée* gagne à sa cause une fervente recrue, témoin cette lettre datée de Paris, le 13 mai 1853 :

> Mademoiselle,
>
> [...] Nous venons de nous entretenir de vous, il y a peu de jours, M. Legouvé et moi au milieu d'un auditoire d'élite qui avait entendu sa *Médée*. Le succès a été complet car tout le monde vous voyait à travers chaque vers.
>
> On aspire au moment où l'on vous verra en réalité sur la scène qui vous prépare un nouveau et long triomphe.
>
> Agréez, Mademoiselle, ma respectueuse admiration [...] (33).

Qu'en juin 1853 Rachel entreprenne une tournée en Angleterre, Legouvé n'en conçoit pas d'inquiétude. Une visite auprès de son ami exilé, Victor Schoelder, lui permet de rencontrer à Londres la tragédienne, « jouant Louise, Adrienne et *étudiant Médée* » (34). Dans un billet daté de Seine-Port, le 24 juin 1853, Legouvé annonce à Jean Reynaud que « c'est partie gagnée, du moins la première manche. Reste le grand coup, celui devant le public, que je jouerai, je pense, vers le 15 octobre » (35).

Tout va donner à croire à Legouvé qu'il ne s'est pas trompé dans ses espérances. Dès son retour de Londres, Rachel propose sa cadette, Rébecca, pour le rôle de la fille du roi de Corinthe. « Puisqu'on nous presse déjà au théâtre pour la distribution de *Médée*, suggère-t-elle à son auteur le 27 août 1853, je pense qu'il n'y a que Rébecca possible dans le rôle de

---

(30) *Ibid.*, I, 240-1.

(31) Cf. le feuilleton d'Hector Berlioz dans le *Journal des Débats* du mardi 21 février 1854.

(32) La *Gazette des Tribunaux* du 4 mars 1855.

(33) Lettre citée dans Valentine Thomson, *La vie sentimentale de Rachel* (Paris, Lévy, 1910), pages 146-7.

(34) *Correspondance inédite d'Ernest Legouvé avec M. et Mme Jean Reynaud*, I, 435.

(35) *Loc. cit.*

Créüse » (36). Encouragé par ces préparatifs, Legouvé écrit de Plombières en août 1853 à son ami Jean Reynaud :

> « [...] Je polis ici quelques détails de Médée. Je voudrais ajouter une scène à Orphée, qui, voyant les passions furieuses et sauvages prêtes à envahir de nouveau ce peuple, son élève, envoie, lance par la ville des processions de jeunes filles, chantant des hymnes de paix, de pitié, de toutes les vertus douces, pour faire descendre sur tous ces esprits enflammés la poésie, comme une rosée calmante, avec les vierges pour intermédiaires. Cela me semble dans le génie grec, qui aimait tant les chœurs marchants, et les corporations de jeunes filles, passant à travers les cités, comme des images de pureté, de vertu » (37).

Les répétitions du premier acte commencent enfin à la maison de Molière les 1er, 2 et 3 septembre. Rachel assiste à celles du 2 et 3 (38). Puis interruption soudaine et, autour de *Médée,* silence inexplicable que la secrétaire de Rachel, Mme Louise de Saigneville, se sent obligée de rompre le 17 septembre 1853.

> « Ne vous alarmez pas [...], écrit-elle à Legouvé. Mlle Rachel est indisposée]...[Puis on désire étudier le deuxième acte avec vous. [...] Elle ne reprendra les répétitions qu'après avoir d'abord répété avec vous » (39).

Deux semaines plus tard, le secret de ces tergiversations éclate au grand jour. Tout en répétant *Médée,* Rachel, qui est femme d'affaires en même temps qu'artiste, sondait les possibilités d'une tournée « fabuleuse » en Russie (40). De pressantes invitations lui étaient déjà parvenues de la Cour Impériale. Il ne manquait plus que l'autorisation de Napoléon III, d'Achille Fould et du Théâtre-Français. Fin septembre, elle obtint ce triple consentement (41), et le 4 octobre 1853, elle décide de mettre Legouvé au courant de ses projets :

> « J'ai tenté d'obtenir la faveur, grande sans doute, de me faire donner pour cet hiver le dernier congé de six mois qui me restait à employer l'été prochain. L'Empereur, le Ministre d'Etat et la Comédie-Française m'ont permis d'aller faire visite à ce peuple du Nord » (42).

Son embarras se trahit dans les dernières lignes de sa lettre :

> « Je garde *Médée;* je voudrais fort la retrouver vierge: mais

---

(36) La *Gazette des Tribunaux* du 4 mars 1955.
(37) *Correspondance inédite d'Ernest Legouvé avec M. et Mme Jean Reynaud*, I, 443-4.
(38) Cf. Hector Fleischmann, *Rachel intime* (Paris, Charpentier et Fasquelle, 1910), 266.
(39) Heylli, *ouvr. cité,* 109.
(40) Cf. R. H. T. 1958, IV.
(41) Cf. La *Gazette des Tribunaux* du 4 m[illegible] 1855.
(42) Heylli, *ouvr. cité,* 111.

quoi qu'il lui arrive, je l'aime assez pour la reprendre des bras où elle sera allée s'égarer » (43).

L'illustre tragédienne prend le chemin de Varsovie le 10 octobre 1853, plongeant le pauvre Legouvé, déjà inquiet au sujet de la santé de sa femme atteinte d'un anthrax à la gorge, dans la consternation.

« Tout m'est tombé à la fois sur la tête, se plaint-il à Reynaud : la maladie de ma chère femme ,un procès avec la Ville de Paris pour ma maison du quai de l'Ecole qu'on remblaie, le départ de Mlle Rachel » (44).

A la consternation provoquée par ce brusque départ succède bientôt la colère, qui aura six mois pour mûrir, six longs mois qui feront goûter à Legouvé les talents de « comédienne » de Rachel. Il faut dire à la décharge de l'actrice qu'elle refusera de s'engager à jouer un rôle que son ami François Ponsard veut créer pour elle : « Je ne puis même plus penser jouer la *Médée* de Legouvé » (45), déclare-t-elle, dans une lettre du 20 janvier 1854 à l'auteur de *Lucrèce*.

Au cours du mois de mars 1854, Ernest Legouvé reçoit la visite de la mère de Rachel, laquelle, toujours à Moscou, l'a chargée d'une mission fort délicate. Mme Félix fait savoir à notre auteur que sa fille renonce définitivement à jouer *Médée* (46). Perdant patience et s'estimant victime d'une suite de caprices impardonnables, Legouvé se résigne à passer aux grands moyens.

A peine Rachel est-elle rentrée à Paris — le 30 mars 1854 — qu'elle reçoit la visite, non pas de Legouvé, mais d'un huissier, qui la somme de reprendre les répétitions de *Médée*. Faute d'avoir obtempéré à cet ordre, elle se voit, le 2 avril 1854, assignée devant le Tribunal : Legouvé réclame 20.000 francs de dommages-intérêts et la reprise des répétitions, ou cinq cents francs par jour de retard. Ces menaces font réfléchir la tragédienne qui, au moment de partir pour les Pyrénées soigner sa sœur Rébecca, assure à Legouvé : « Vous voulez que, dans les circontances où nous sommes, je joue *Médée* ? Eh bien, je la jouerai ! » (47). Le 10 avril 1854, elle annonce à Legouvé : « Je pars pour Pau ; j'emporte *Médée* » (48).

Au bout de six semaines, Rachel est de retour dans la capitale, et si (le 24 mai 1854) elle écrit à Legouvé que sa sœur

---

(43) *Loc. cit.*
(44) *Correspondance inédite d'Ernest Legouvé avec M. et Mme Jean Reynaud*, I, 454.
(45) Rachel. *Lettres inédites*, présentées par Gabriel Laplane (Paris, Jean Vigneau, 1947), page 194.
(46) Cf. La *Gazette des Tribunaux* du 19 octobre 1854.
(47) Heylli, *ouvr. cité*, 115.
(48) *Ibid.*, 116.

une fois rétablie, « je passerais alors, s'il le faut, mes nuits pour précipiter la mise en scène de *Médée* (49) », elle n'en continue pas moins à jouer les pièces classiques de son répertoire. Le 30 mai elle donne *Phèdre*, le 3 juin *Cinna*, le 6 juin *Horace*, le 9 juin *Mithridate*. Le 15 juin, elle déclame un poème de Théodore de Banville intitulé la *Muse héroïque*, dont la longueur représente un tiers du rôle de *Médée!* Exaspéré par ce spectacle, Legouvé fait tenir à Rachel la lettre que voici :

> « Plus que personne je respecte le chagrin car je le connais et je sais tout ce qu'il faut de courage pour se livrer à une occupation quelconque lorsque l'on a le cœur dans l'inquiétude. Mais hélas! c'est la loi commune à tous. Tous nous sommes forcés de poursuivre l'exercice de notre profession au milieu des anxiétés, et j'ajouterai que cette obligation de travail est peut-être le seul adoucissement réel d'un chagrin profond » (50).

Ce même jour, l'auteur de *Médée* presse Mme de Saigneville d'intervenir auprès de son illustre amie :

> « Je voudrais beaucoup, lui écrit-il, ne pas être forcé de tirer encore une fois l'épée contre cette sublime capricieuse, et cependant je suis bien à bout de patience et de modération. Quinze mois de délais, sans cesse renouvelés sous un prétexte ou sous un autre! » (51).

Rébecca, sœur de Rachel, s'éteint le 19 juin 1854, enlevant à Rachel son dernier prétexte pour ne pas jouer *Médée*.

Il n'empêche qu'à l'annonce de la mort de l'académicien Jacques Ancelot, survenue le 7 septembre 1854, Ernest Legouvé ignore toujours ce que deviendra *Médée*. Conscient des avantages qu'il aurait à être joué dans les plus brefs délais, notre candidat à la Coupole écrit de nouveau à Mme de Saigneville, sur un ton conciliant, de persuader Rachel de reprendre les répétitions.

> « Tâchez donc, je vous prie, que nous commencions de répéter le lundi 2 octobre. En un mois, la pièce peut facilement être montée. Je m'en rapporte à votre bienveillante obligeance pour hâter l'affaire et je vous en serai mille fois reconnaissant. Mon intention est de donner le rôle de Créüse à Mademoiselle Favart (52). C'est je crois ce qu'il y a de mieux; il me faut une ingénue tragique » (53).

Dans une lettre qu'il envoie à cette époque à Jean Reynaud du château de la Guérinière près d'Amboise, notre auteur

---

(49) *Ibid.*, 117.
(50) La *Gazette des Tribunaux* du 19 octobre 1854.
(51) L'*Amateur d'autographes*, numéros 294-5, mars-avril 1878, page 42.
(52) Marie Favart (1834-1908), sociétaire de la Comédie-Française.
(53) Valentine Thomson, *La vie sentimentale de Rachel* (Paris, Lévy, 1910), 145-6.

dramatique revient sur son désir de se mettre sur les rangs pour le trente-et-unième fauteuil de l'Académie :

« Vous aurez vu dans les journaux la mort de M. Ancelot, qui fait une vacance à l'Académie, et j'ai écrit à Paris pour tâcher que les répétitions de Médée commençassent le 1er octobre. Ce serait important pour moi » (54).

La réponse de Rachel à cette dernière avance de Legouvé ne laisse plus de place au doute. L'actrice lui fait savoir, le 20 septembre 1854, qu'elle ne pourra décidément pas jouer *Médée.*

« C'est en vain, plaide-t-elle, que j'ai voulu me mettre à l'œuvre; j'ai appris même tout le premier acte; mais le rôle m'est si peu sympathique qu'il m'est impossible à [sic] espérer pour moi un succès dans ce caractère presque odieux et qui est trop connu pour émouvoir le public même à l'endroit de la terreur » (55).

Cette rétractation sommaire déchaîne la colère de Legouvé. Il engage immédiatement des poursuites contre Rachel. Par la voix de son avocat, Auguste Mathieu (1814-1878), il réclame 40.000 francs de dommages-intérêts, et exige en outre que l'actrice reprenne les répétitions dans les vingt-cinq jours qui suivront le jugement sous peine de payer cinq cents francs par jour de retard. Le procès a lieu le mercredi 18 octobre devant le tribunal civil de la Seine, et le verdict est prononcé trois jours plus tard (56). Notre auteur est débouté de sa demande de dommages-intérêts; en revanche, il pourra fixer à l'administration du Théâtre-Français la date de la reprise des répétitions et réclamer à la comédienne, au cas où elle refuserait d'obéir à cette sommation, deux cents francs d'indemnité par jour.

Appuyé par la justice, Ernest Legouvé va, au nom du Devoir, s'adresser une dernière fois à Rachel. Cette nouvelle lettre, envoyée de Seine-Port, porte la date du dimanche 22 octobre 1854 :

Chère Madame,

Vous le savez, j'ai fait tous mes efforts pour éviter la lutte; permettez-moi de tout faire encore pour la terminer. Je vous en supplie, épargnez-nous à tous deux ces derniers envois de papiers judiciaires, de mises en demeure, de significations, et consentez à exécuter de bonne grâce ce que je vous défie de ne pas exécuter avec talent. Après tout, vous n'y aurez pas grand mérite; car, en

---

(54) *Correspondance inédite d'Ernest Legouvé avec M. et Mme Jean Reynaud*, I, 464.
(55) Heylli, *ouvr. cité*, 118-9.
(56) Cf. le *Journal d'Edmond Got*, publié par son fils, Médéric Got (Paris, Plon-Nourrit), I (1910), page 312.

y réfléchissant, ce n'est pas moi qui ai gagné, c'est vous. Quel motif causait votre résistance ? La crainte d'un insuccès. Or, vous l'avez rendu impossible, du moins pour vous; car de deux choses l'une : ou vous réussissez, et alors tout l'honneur vous en reviendra; ou vous ne réussirez pas, et on dira : Comme elle avait raison!

Allons, voyons, un bon mouvement, et arrivons à la première répétition ensemble, comme deux amis, et non comme deux adversaires, sur le terrain.

Dans l'espoir que vous m'écouterez, moi qui ne vous ai rien demandé qui ne vous ait réussi, je me dis encore votre très dévoué,

E. Legouvé (57).

Ce même jour, l'auteur de *Médée* propose à Arsène Houssaye, directeur du Théâtre-Français, la date du 30 octobre pour la reprise des répétitions :

Monsieur,

J'ai toujours, dans les circonstances présentes, usé de courtoisie avec la Comédie-Française, et, quoique son directeur ne s'en soit pas souvenu, je continuerai.

Je ne vous enverrai donc ni mise en demeure judiciaire, ni signification du jugement qui constate mes droits vis-à-vis du théâtre comme vis-à-vis de Mlle Rachel, et je viens vous prier aimablement de fixer un jour précis pour la reprise de nos répétitions. Vous savez par le jugement quel intérêt pressant me rend cette fixation nécessaire, et pour qu'il n'y ait ni trop de délai, ni trop de précipitation, je vous propose et vous demande le lundi 30 octobre, c'est-à-dire dans huit jours.

Je ne pense pas que vous m'objectiez que Mlle Rachel peut en appeler; d'abord cet appel est bien improbable puisqu'il serait à la fois inutile et dangereux pour Mlle Rachel, et puis, qu'elle en appelle ou non, nos répétitions n'en doivent pas moins commencer; son billet ne doit pas moins lui être envoyé, et, si elle n'y vient pas, son absence constatera son refus.

Comme j'ai commencé cette lutte fort à regret, je n'ai nul besoin de triompher de mon succès; j'ai donc fait les premiers pas vers Mlle Rachel; je lui ai écrit une lettre toute conciliante, qu'elle écoutera, j'espère; je ne doute pas que, quant à vous, Monsieur, vous ne regardiez plus que jamais comme un devoir de travailler à cette réconciliation.

Agréez l'assurance de ma considération très distinguée.

E. Legouvé.

J'attends un mot de vous qui me dise que je peux compter sur la répétition du 30 octobre (58).

En attendant que *Médée* soit représentée sur la scène du Théâtre-Français, Legouvé se demande — les élections au trente-et-unième fauteuil de l'Académie n'ayant pas encore eu lieu — s'il n'aurait pas intérêt à publier sa tragédie pour la faire valoir comme un de ses titres. D'autre part, il craint, en l'imprimant

---

(57) La *Gazette des Tribunaux* du 4 mars 1855.
(58) La *Gazette des Tribunaux* du 18 novembre 1854.

à ce moment, de prêter une arme à son adversaire qui pourrait arguer qu'elle s'était engagée à jouer une pièce *inédite.* Dans l'incertitude, notre poète cherche conseil auprès de Jean Reynaud.

« Faut-il publier *tout de suite,* en écrivant que j'abandonne dès aujourd'hui les dommages et intérêts que j'ai obtenus et obtiendrai, ou faut-il pour faire cela, attendre le jugement du tribunal d'appel, car elle en appelle, dit-on, et comme vous le pensiez elle est hors d'elle et les comédiens aussi, furieux qu'ils sont qu'on ait donné à un auteur dramatique le droit de les contraindre. [...] Je ne serais pas fâché que vous demandassiez à ce sujet son avis à Béranger, *de ma part, si vous le jugez convenable,* et même en y joignant les épreuves de la pièce que Sandré vous enverrait sur un mot de vous. Il demeure Rue Percée St André des Arts, n° 11 » (59).

Il y a tout lieu de croie que le philosophe déconseille à Legouvé de faire paraître son ouvrage avant la première. Quant au vénérable chansonnier, il refuse de prendre connaissance de la *Médée* de Legouvé, alléguant qu'il a déjà proposé ce même sujet à une personne — Caroline Valchère — à laquelle il porte « un vif intérêt » (60).

Legouvé s'attendait à ce que Rachel interjetât appel ; en revanche, il est stupéfait de voir le baron Haussmann, préfet de la Seine, contester, au nom de la direction du Théâtre-Français, la compétence du tribunal qui a rendu le jugement en sa faveur. Invoquant la séparation des pouvoirs, ce déclinatoire en date du 13 novembre 1854 fait aussi état d'un arrêté administratif pris le 5 mars 1853 — qui, en somme, rétablit la censure dramatique — et d'après lequel aucune pièce reçue par le comité de lecture du Théâtre-Français, ne pourra être mise à l'étude sans l'autorisation préalable du ministre d'Etat (61). L'avocat Mathieu aura beau plaider que *Médée* avait été acceptée et mise en répétition par le Théâtre-Français avant la date de promulgation de cette loi, le tribunal se prononcera incompétent et déclarera Legouvé non-recevable à exiger que sa pièce soit montée.

« Je demanderai justice ailleurs, menace Mathieu lors de la séance du 17 novembre 1854, après avoir entendu le jugement du tribunal; je frapperai à toutes les portes, même les plus élevées, et nous verrons si cette atteinte à la propriété d'un citoyen, à la dignité des lettres, ne trouvera pas un appui. On disait autrefois : Ah! si le roi savait! L'Empereur le saura, et j'en atteste son grand cœur, il ne le souffrira pas » (62).

---

(59) *Correspondance inédite d'Ernest Legouvé avec M. et Mme Jean Reynaud,* I, 469-71.
(60) Thomson, *ouvr. cité,* 140. Cf. Boiteau, *Correspondance de Béranger* (Paris, 1860), IV, 130.
(61) Cf. La *Gazette des Tribunaux* du 18 novembre 1854.
(62) *Loc. cit.*

A la suite de ce déclinatoire et dans l'expectative d'un appel de la part de Rachel, notre auteur n'hésite pas à publier sa tragédie. Celle-ci paraît chez Gustave Sandré le samedi 25 novembre 1854 (63). Legouvé s'empresse d'en expédier un exemplaire à Victor Hugo, le Mage de Jersey, qui en accuse réception par la lettre suivante du 28 décembre 1854 :

Marine-Terrace.

Cher poète, cher confrère, votre pièce proscrite est entrée chez moi, sûre d'être bien reçue par l'exil. Je l'ai lue avec la mer grondant à côté de moi comme les Furies endormies d'Eschyle. Je vous félicite de l'œuvre; je vous remercie de l'envoi. L'avenir se souviendra de qui se souvient.

C'est un noble poëme que vous avez fait là. Pourquoi non joué ? Je m'y perds. Aucune tragédie couronnée et applaudie n'a de plus beaux vers, depuis

Et son nom fait pâlir comme un nom d'Euménide

jusqu'à

J'écoutais, j'aspirais, je regardais, j'aimais.

Toute la grande passion humaine et divine est là, terreur et amour.

Je crois que vous auriez eu un grand succès. Vous l'aurez.

D'abord vous ne serez pas nommé à l'Académie. C'est un commencement.

Je vis solitaire entre le passé et l'avenir. L'un et l'autre me sourient. J'ai trouvé la paix dans la paix de la conscience. Après cela qu'importe que le cœur soit déchiré. Ce n'est plus qu'une plaie extérieure.

Je vous serre la main.

Victor Hugo (64).

Notre écrivain ne se trompait guère en fondant tant d'espoir sur sa tragédie de *Médée,* car aux élections à l'Académie qui ont lieu le 1er mars 1855 il se verra accorder dix-huit voix contre onze à François Ponsard.

Le nouveau procès engagé à la suite de l'appel de Rachel va permettre à Legouvé de voir triompher la justice. Le 3 mars 1855, Adolphe Crémieux, pardonnant sa conduite légère à celle qu'au temps de Louis-Philippe il appelait « sa fille », accepte de prendre en charge les intérêts de Rachel (65). Malgré la plaidoirie énergique de ce Mécène du Second-Empire, qui s'évertue à démontrer le caractère peu poétique et l'invraisemblance de l'œuvre de Legouvé, la Cour de Paris infirme le jugement du 21 octobre 1854 « en ce que, pour le temps antérieur à sa date, il n'a pas été alloué de dommages-intérêts à Legouvé » (66). Statuant que les auteurs ne peuvent être soumis aux caprices des acteurs, caprices « aussi contraires

---

(63) Cf. la *Bibliographie de la France,* fascicule du 25 novembre 1854. n° 6.973.
(64) Lettre inédite. Collection Jean Paladilhe.
(65) Cf. S. Posener, *Adolphe Crémieux* (Paris, Alcan), II (1934), 117-9.
(66) La *Gazette des Tribunaux* du 5 mars 1855.

à la bonne foi qu'à la dignité des lettres » (67), le tribunal condamne l'illustre sociétaire de la Comédie-Française à payer à Legouvé une indemnité de 5.000 francs. Le vainqueur de la journée fait don de cette somme à la caisse de la Société des auteurs dramatiques.

Il faut dire que ce procès, dont les décisions semblent répondre autant aux vœux de la comédienne qu'aux exigences de l'écrivain, sera pour l'une et pour l'autre une source de vifs regrets. Rachel réussit dans son entêtement à ne pas jouer *Médée*, mais n'aura-t-elle pas le dépit de voir sa rivale, Adélaïde Ristori, remporter son plus grand succès (en avril 1856), avec l'ouvrage, traduit en italien par Giuseppe Montanelli ? (68). *Médée* imprimée permettra à Ernest Legouvé d'endosser l'habit vert, mais jamais il n'aura la joie de voir sa pièce représentée en français.

David A. GRIFFITHS.



(67) *Loc. cit.*

(68) A la date du 20 avril 1856, Edmond Got note dans son journal : « *Mme Ristori a recommencé, toujours avec le même succès de commande, des répétitions italiennes à la salle Ventadour, et elle les complète par la* Medea *assez vigoureuse et théâtrale, ma foi, d'Ernest Legouvé. Ah! comme l'ex-Grande doit regretter aujourd'hui d'avoir fait tant de sottes façons pour ne la pas jouer d'abord, même dans son pauvre français!* ». *Journal d'Edmond Got*, publié par son fils, Médéric Got (Paris, Plon-Nourrit), I (1910), page 326.

HOMMAGE

A

CONSTANTIN STANISLAVSKI

1958 comportait trois dates mémorables dans la vie et dans l'œuvre de Constantin Stanislavski (1863-1938), acteur, metteur en scène, pédagogue et grand théoricien de l'art scénique : 17 janvier, 95ᵉ anniversaire de sa naissance; 7 août, 20ᵉ anniversaire de sa mort; 27 octobre, 60ᵉ anniversaire de l'ouverture du Théâtre d'Art de Moscou (Théâtre Gorki), fondé et dirigé par Stanislavski et Vladimir Némirovitch-Dantchenko.

Les comédiens et metteurs en scène du monde entier ont pris le plus vif intérêt à l'activité multiforme de Stanislavski.

« *Les plus grands acteurs contemporains,* rappelle Léonide Léonidov, *nous enviaient, nous autres, acteurs du Théâtre d'Art, de travailler en collaboration étroite avec Stanislavski. Je me souviens des visites faites à notre théâtre à diverses époques par Sarah Bernhardt, par Georgette Leblanc-Maeterlinck, par Réjane, par Eléonora Duse, et d'autres encore. En les écoutant parler de nos spectacles, en regardant surtout l'expression de leurs visages, le jeu de leurs yeux émus, impossible à rendre, nous retrouvions, nous ressentions le reflet de Constantin Sergueïévitch.* Lors de la visite qu'elle nous fit en 1923, pendant notre tournée aux Etats-Unis, Eléonora Duse dit : « *Vous êtes heureux de travailler dans un ensemble théâtral aux côtés de Stanislavski. Est-ce que vous avez le sentiment de ce bonheur ?* ». (1)

Pendant plus de trente ans, Stanislavski a été en correspondance avec les plus grands hommes du théâtre du monde entier. Parmi ceux-ci, comptaient aussi les meilleurs représentants du théâtre français.

Chronologiquement, l'un des premiers correspondants français de Stanislavski fut Lugné-Poe, fondateur et directeur du théâtre de l'Œuvre (1869-1940). C'est grâce à la Duse que les futurs amis firent connaissance. En 1906, le Théâtre d'Art, d'une part, et la Duse avec sa compagnie, d'autre part, se trouvaient presque simultanément en tournée à Berlin. Très impressionnée par les spectacles moscovites, la Duse télé-

---

(1) « L'art soviétique », 1938, 18 janvier.

graphiait du Cap St-Martin à Stanislavski et à Némirovitch-Dantchenko qui, eux, étaient encore à Berlin :

« *(...) Au moment que vous allez fixer un contrat à Paris même si allez au théâtre Sarah confiez avec toute confiance le lancement de cette belle chose d'art à monsieur Lugné-Poe. Il est tel que personne agira pour votre triomphe pour l'art il vous offre son concours gratuit pour l'honneur d'apporter une si admirable forme d'art à Paris...* »

Un an après, Lugné-Poe s'adressait directement à Stanislavski. Il faut dire que ce dernier débuta en France en tant qu'écrivain bien avant d'y être connu comme metteur en scène et acteur. En 1907, *le Mercure de France* (2) publiait le discours qu'il avait adressé aux artistes de son théâtre, au moment d'aborder le travail sur *L'Oiseau bleu* de M. Maeterlinck (3). C'est à l'occasion de ce discours que Lugné-Poe écrivit à Stanislavski, puis, en 1915, il vint à Moscou avec Suzanne Després, tous deux participèrent à un récital au profit des acteurs belges victimes de la guerre et du chômage, organisé sur la scène du Théâtre d'Art, avec la participation de ses acteurs.

Jacques Copeau (1879-1949), a écrit sa première lettre à Stanislavski dès 1916, pour lui demander son avis sur la possibilité d'une tournée du Vieux-Colombier en Russie. De son côté, Stanislavski invitait Copeau au « Studio International » dont il conçut le projet quelque temps après, dans le but de rénover l'art scénique mondial. Aucun de ces projets ne fut réalisé. Mais une amitié se noua entre les deux hommes. Ils firent connaissance en automne 1922, lorsque le Théâtre d'Art vint pour la première fois jouer à Paris, sur la scène du Théâtre des Champs-Elysées. Stanislavski dirigeait lui-même les spectacles, tout en jouant certains de ses meilleurs rôles, Copeau et Lugné-Poe écrivaient dans la presse parisienne des comptes rendus enthousiastes. Nous verrons que cinq ans après ces rencontres brèves mais chaleureuses, Copeau y songeait toujours. La préface pleine de ferveur qu'il fit pour *Ma vie dans l'art*, traduite en français en 1934, par les soins de Léon Chancerel et de Nina Gourfinkel, apparaît comme le beau couronnement de cette amitié éprouvée par le temps.

C'est aussi à Paris, presque en même temps, que Stanislavski fit la connaissance de Firmin Gémier.

Gémier vint à Moscou en 1928, pour étudier le théâtre soviétique. Il y fit une conférence sur la situation de l'art dramatique français et rencontra souvent Stanislavski. Les lettres qu'ils ont échangées, témoignent de leur amitié.

Après cette grande année de commémoration, nous ne saurions mieux faire que de proposer la lecture des lettres que ses amis français écrivirent à Stanislavski. Ce faisant, nous avons l'impression de feuilleter quelques pages intimes de presque un quart de siècle d'histoire du théâtre français.

NIKOLAÏ SOLNZEV.

---

(2) Mercure de France, 15 juin 1907, p. 756-762.

(3) En 50 ans, *L'Oiseau Bleu* a eu à Moscou plus de 1.500 représentations.

LETTRES A STANISLAVSKI (1)

I - Lugné-Poe

"L'ŒUVRE"
...éâtre subventionné fondé en 1892

TÉLÉPHONE 144-31

...Directeur-Fondateur

A. F. LUGNÉ-POE

..., Rue Turgot, 22
...ARIS (9)

Représente exclusivement en France les intérêts de :

HENRIK IBSEN,

ELEONORA DUSE,

SUZANNE-DESPRÉ

Rio 11 Juillet 1907

Monsieur,

Ici au jour d'Hedda Gabler, à la veille de Rosmersholm je lis votre beau prologue au travail de l'*Oiseau bleu,* et je vous envie et je vous félicite.

Madame Duse partage mes sentiments.

Voici 20 ans que je crie : A bas *le théâtral.*

Votre confraternel

Lugné-Poe

« Un peu de mélancolie : il y a un an j'ai agi en camarade avec M. Némirovitch-Dantchenko et pour votre œuvre.

Lui a agi de façon grossière ».

Paris 3 juillet [1911]

Monsieur le Directeur,

J'apprends que vous venez de passer par Paris ces derniers jours. J'aurais souhaité l'avantage de vous y rencontrer.

Voilà près de vingt ans que j'ai poursuivi et *créé* à Paris un mouvement analogue à celui du Théâtre Artistique de Moscou, sans d'ailleurs avoir pu atteindre votre perfection.

Maeterlinck, Ibsen, D'Annunzio, Gorki et bien d'autres furent révélés et joués par moi en France ; vous devez le savoir. J'ai pu encore ces dernières années présenter les Siciliens à Paris et *toute l'initiation Ibsénienne* de Madame Duse fut faite *par moi* également, sans excepter sa dernière création de *Rosmersholm.*

Il y a plusieurs années que je manifeste en chaque occa-

(1) Archives Stanislavski. Musée du Théâtre d'Art, Moscou.

sion à Paris tout l'intérêt qu'il y aurait à ce que le Théâtre Artistique de Moscou puisse venir ici donner une série.

Il y a deux ou trois ans, lorsque vous avez envisagé la possibilité de venir (il fut même convenu avec M. Nemirovitch-Dantchenko que je resterais le directeur moral chargé de ces représentations) ce n'est pas ma faute si, sans me consulter et au contraire de mes avis, vous futes dans un guépier ce qui vous découragea momentanément de venir à Paris. Il n'en est pas moins vrai que mon concours pour une chose de beauté et d'art vous restait *gracieusement* acquis comme il l'a été à Madame Duse et aux Siciliens (2), comme il le fut pour Ibsen et Maeterlinck.

J'espère donc que si vous avez la pensée de venir donner une série à Paris que vous me laisserez cette direction morale et artistique et *gratuite* que j'ai gagnée par des années de travail dans le même sillon.

Toute autre pensée serait blessante et je ne puis l'envisager.

Recevez, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments de considération et d'admiration.

Lugné-Poe

~

Moscou, 6 Févr[ier] 1915

Cher Monsieur! ...t confrère

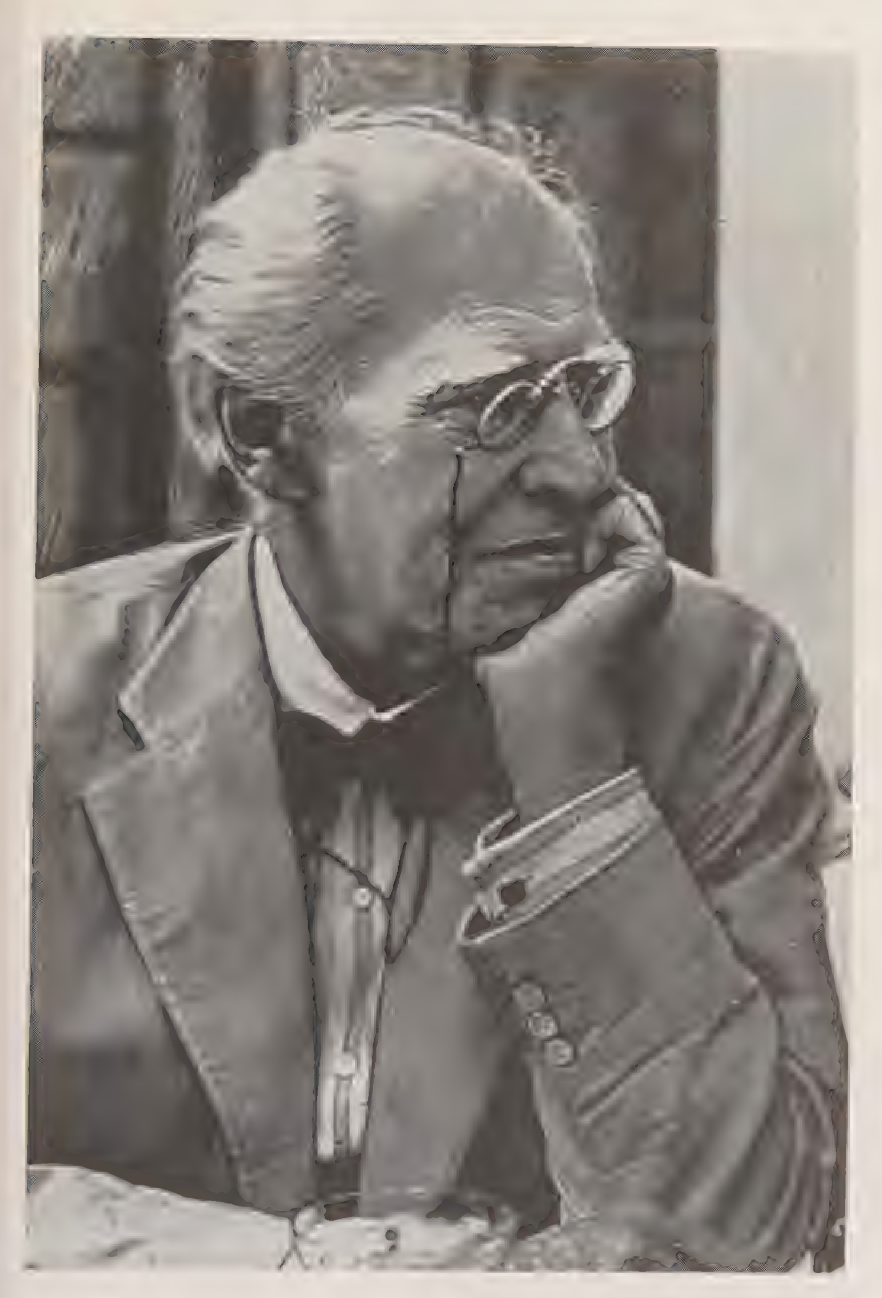
Je ne puis vous dire à quel point je suis touché de votre cordialité qui ne se montre que pour être confraternelle. — Comme je ne vous rencontre jamais dans les couloirs du Théâtre Artistique, je veux cependant vous adresser ce mot d'un camarade ému.

Votre très honoré et amical

Lugné-Poe

~

(2) Troupe sicilienne avec Marinella Bragaglia et Giovanni Grasso qui donna également des représentations en Russie en 1908.



Constantin Stanislavski, 1937

(Archives du Musée Stanislavski, Moscou)



La tombe de Constantin Stanislavski

(Archives du Musée Stanislavski Moscou)

II - Jacques Copeau

'HÉATRE DU VIEUX COLOMBIER

ARIS ◀ 21, RUE DU VIEUX COLOMBIER ▶ PARIS

Paris, le 10 Novembre [1916]

Monsieur Stanislavski
Directeur du Théâtre d'art
Moscou (Russie)

Monsieur,

Je ne sais pas si vous avez quelque connaissance de l'effort artistique tenté à Paris par le Théâtre du Vieux Colombier fondé en Octobre 1913 et que la mobilisation de ses artistes a obligé d'interrompre sa carrière depuis Juillet 1914. Bien des fois, des amis du Vieux Colombier qui ont voyagé en Europe, ou des artistes étrangers au courant du mouvement artistique de la Russie m'ont parlé de la parentée d'esprit et d'orientation qui existe à leurs yeux entre mon entreprise et la vôtre. Je n'ai pas besoin de vous dire, Monsieur, que bien que j'aie été privé jusqu'à ce jour de prendre contact directement avec vos travaux, je les connais cependant de réputation et les admire comme ils le méritent. Lors d'un séjour que j'ai fait il y a plus d'un an à Florence, auprès de Gordon Craig, nous avons bien souvent parlé de vous ; et Graig me disait quel plaisir il aurait à me présenter dans votre milieu. Des amis de Russie avaient d'autre part formé le projet de m'inviter à faire durant l'hiver de 1915 une tournée de conférences et de lectures dans votre pays et ils m'avaient donné l'espoir de pouvoir faire un séjour particulièrement intéressant à Moscou. Mais plus récemment encore, l'acteur Janvier, qui n'est pas tout à fait de ma génération, ni de mon milieu, mais qui cependant a assisté d'assez près à mes travaux en 1914, me rapportait à son retour de Russie les entretiens qu'il avait eus avec vous à mon sujet. Et il ajoutait que vous lui aviez manifesté le désir de me connaître. Il me paraît, en effet, si nouveau venu que je sois dans les réalisations de notre art et si éloigné de penser que nos recherches soient en rien comparables aux résultats de votre travail et de votre expérience, il me parait que quelque chose de bon, de vivant, d'intéressant pourrait naître de notre rencontre. Ceux qui se sont consacrés sincèrement et avec une passion que rien ne peut briser à un art dramatique absolument pur, ceux-là sont si peu nombreux

dans le monde entier qu'ils ont le devoir de faire tout le possible pour se rencontrer et se connaître.

Voici quel est aujourd'hui l'objet de ma lettre. Comme je vous l'ai dit plus haut, la guerre en me prenant tous mes collaborateurs a interrompu pour sa durée la carrière du Vieux-Colombier. Mobilisé moi-même pendant un an, dès que j'ai été rendu à la vie civile, je me suis remis au travail dans l'espoir qu'une paix prochaine nous permettrait de reprendre une exploitation qui au bout de la première année, si insolite qu'elle fût à Paris, où tous les Théâtres sont entre les mains de commerçants éhontés, avait donné déjà des résultats pleins de promesses.

A la fin de l'été dernier, le Gouvernement Français m'a choisi pour organiser avec ma troupe une tournée de propagande aux Etats-Unis et au Canada. Les pourparlers s'étaient poursuivis favorablement pendant plusieurs mois, mais au dernier moment, le Gouvernement qui m'avait promis de me rendre mes comédiens mobilisés, n'a pas pu tenir sa promesse et, de ce fait, il a fallu renoncer complètement au voyage projeté.

On m'offre en compensation de faire seul un voyage aux Etats-Unis pour y donner des conférences et des lectures et pour y créer sur place des relations et des influences qui me permettront plus tard d'aller porter en Amérique le témoignage que la France aussi a fait depuis plusieurs années des recherches neuves et intéressantes dans une voie nouvelle. J'ai donc l'intention de partir pour New York au commencement de Janvier. Je resterai trois mois (Janvier, Février et Mars) aux Etats-Unis. Puis mon intention serait de gagner la Russie en passant par le Japon. Je pourrais arriver à Moscou, je suppose vers le mois d'avril. Et je viens vous demander, Monsieur, si le Théâtre d'Art serait disposé à m'accueillir à cette époque pour y faire une série de conférences sur l'art et la littérature française moderne; particulièrement sur le théâtre; et une série de lectures dramatiques. J'entends par Lectures Dramatiques, des lectures à haute voix, faites par moi seul, et tendant à donner une idée de l'interprétation de certaines œuvres françaises, aussi bien des plus récentes que des œuvres classiques de notre 17e et 18e siècle. Je me suis particulièrement intéressé depuis que mon Théâtre existe à renouveler l'interprétation des Comédies de Molière, par exemple. Il me semble qu'il pourrait y avoir intérêt pour les artistes de votre entourage à connaitre et discuter sur ce point les vues et les méthodes d'un des plus jeunes artistes du Théâtre français moderne.

Enfin, je ne vous cacherai pas, Monsieur, que mon voyage, outre le but désintéressé de propagande et d'études artistiques qu'il comporte, a aussi un but pratique. En effet, la guerre

m'a personnellement éprouvé avec rigueur. Je ne faisais que commencer à trouver un certain appui dans le public, lorsque les hostilités ont éclaté. Toutes mes ressources personnelles ont été dès lors taries; celles qui restaient au Théâtre ont été épuisées depuis deux ans à soutenir les actrices en chômage et les comédiens sur le front. La tournée d'Amérique aurait sauvé tout le monde. Puisqu'elle ne peut avoir lieu, je me vois obligé d'aller chercher au dehors des ressources qui me permettront, non seulement de vivre et de faire vivre ma famille, mais encore de venir en aide à mes camarades. Je me permets de vous faire part de ces circonstances, qui peut-être contribueront à fixer plus favorablement votre attention sur la proposition que je vous fais.

Je me permets d'ajouter que je n'ai pas seulement fondé à Paris le Théâtre du Vieux Colombier, mais que j'y suis également connu comme écrivain et comme critique, et que depuis neuf ans j'y dirige la *Nouvelle Revue Française* qui passe dans le public cultivé de France et de l'Etranger pour le recueil littéraire le plus significatif de la génération présente.

Je pourrais vous envoyer des documents (brochures, articles de journaux, etc...) qui vous donneraient une idée plus complète de mes travaux, mais j'imagine que, comme moi, vous ne vous souciez pas beaucoup de ce que disent les journaux, et j'ose espérer que, si comme on me l'a dit à plusieurs reprises, vous avez déjà entendu parler du Vieux-Colombier, vous prendrez en considération la présente lettre. Je n'ai pas besoin d'ajouter combien je me réjouirais et combien il me serait précieux de passer auprès de vous quelques semaines; vous pouvez dans la circonstance m'aider beaucoup et je crois qu'il est possible que nous lions ensemble les relations qui dans l'avenir porteront leurs fruits.

Je vous serais obligé, Monsieur, si vous vouliez bien m'accorder une prompte réponse. J'ai en effet besoin d'être fixé sur vos intentions pour arrêter le plan de mon voyage.

Veuillez agréer, avec l'assurance de mon admiration respectueuse, l'expression de mes sentiments dévoués.

Jacques Copeau.

~

105 East 17th Street
New York

Le 4 Avril 1917

Monsieur Constantin Stanislavski, directeur du Théâtre Artistique de Moscou, Russie

Monsieur,

Votre lettre du 1er Janvier m'a atteint il y a peu de temps à New York. Je vous remercie profondément des sentiments

cordiaux que vous m'y exprimez, et j'espère très fort que vous réussirez à fonder et à faire vivre ce studio international dont vous me parlez. Je n'ai pas besoin de vous dire que dans toute circonstance vous me trouverez prêt à vous aider dans la mesure de mes forces.

Malheureusement, il ne m'a pas été possible de donner suite à mon projet de voyage en Russie, et je le regrette d'autant plus qu'il m'aurait été donné d'assister à un des moments les plus prodigieux de votre histoire. On ne peut pas parler de tels événements mais je vous prie d'agréer, cher Monsieur, l'expression de mon fraternel enthousiasme pour le peuple russe. Oui, vous avez bien raison de dire que dans l'avenir les intérêts artistiques communs que nous avions déjà, seront rendus plus forts par les intérêts internationaux qui nous lient désormais, et j'ai toujours pensé que l'esprit russe et l'esprit français pouvaient réciproquement se féconder.

Je me permettrai de vous écrire plus tard, quand nous commencerons à voir la fin de cette guerre, pour vous proposer peut-être quelque arrangement en vue du voyage du Vieux-Colombier en Russie.

Pour le moment je reste à New York et j'y passerai sans doute toute la saison prochaine, pour répondre à la demande qui m'a été faite d'y créer un théâtre français. Il est évident que ce théâtre, une fois qu'il sera installé en Amérique, sera tout à la disposition du Théâtre d'Art de Moscou, si jamais vous aviez besoin de nos services.

Je vous prie d'agréer, Monsieur, avec ma respectueuse admiration, l'assurance de tout mon dévouement.

Jacques Copeau

~

Paris, le 9 Octobre 1923

Cher Monsieur,

J'ai bien reçu votre lettre du premier Octobre et j'ai depuis essayé à maintes reprises de savoir par le Théâtre des Champs Elysées où et quand vous rencontrer. Je vous serais très obligé de m'envoyer un petit mot fixant un rendez-vous. Je ne voudrais pas vous laisser quitter Paris sans avoir eu le plaisir de vous serrer la main.

Ne différez pas trop, je vous prie, votre réponse car mon premier spectacle doit passer le 3 octobre et mes instants sont de plus en plus pris.

Veuillez agréer, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués.

Jacques Copeau

Le 16 Octobre 1923

Cher ami,

Merci de votre lettre. Oui.

Quand vous voudrez déjeuner ou dîner. Je n'ai pu voir encore les Karamazov. J'ai peur.

Je vous serre la main avec une grande vénération.

Jacques Copeau

Pernand-Vergelesses Côte d'or
le 15 Novembre 1928

Mon cher Maître et ami,

En Septembre dernier j'ai reçu de M. Divilkovsky, représentant de VOKS en France, une invitation à participer aux solennités de l'anniversaire du Théâtre Artistique de Moscou. Hélas ! Mes devoirs personnels m'ont retenu en France. Je n'ai pu vous porter mon hommage, à vous et à vos artistes. Mais sachez que mon cœur est avec vous, que votre souvenir et votre exemple vivent en moi et que je n'oublierai jamais les heures passées avec vous à Paris et nos entretiens. Je fais des vœux ardents pour votre santé et pour votre bonheur, c'est à dire pour votre travail. Et je ne désespère pas qu'un jour il me soit permis de vous revoir et de recevoir encore l'enseignement de votre art. Quelles qu'aient été vos traverses, vous avez le droit d'être fier de l'œuvre accomplie. Vous êtes une lumière pour votre pays et pour le monde entier.

Vous savez sans doute que j'ai fermé mon petit théâtre à Paris il y a quatre ans. Les raisons d'une telle décision étaient nombreuses et pressantes. Mais s'il m'a fallu m'arrêter brusquement, c'est que mes forces étaient épuisées. J'ai mis presque trois années à retrouver ma santé. Pourtant j'ai repris mon travail à l'écart avec un petit groupe de jeunes gens. Nous sommes installés en Bourgogne dans un modeste et charmant village. J'ai commencé à reconstituer une troupe. Encore quelques années et je pourrai, je pense, montrer de nouvelles choses. Je vous répète que dans mon travail, cher Constantin Stanislavski, je pense souvent à vous comme à un ami et à un père dont je suis séparé car vous êtes dans notre art le seul homme vraiment sincère et profondément inspiré que je connaisse. Vous me causeriez une grande joie en me donnant de vos nouvelles. Je vis à l'écart et ne sais que peu de chose de ce qui se passe à Paris. Il y a deux ans j'ai rencontré à New York Maria Ouspenskaia, et nous avons parlé de vous avec vénération.

Au revoir, mon cher Maître et ami. Soyez mon interprète auprès de tous les vôtres. Dites leur que le Vieux Colombier

n'est pas mort mais qu'il tâche au contraire à vivre d'une vie plus libre et plus pure. Et croyez à mon admiration, à mon affection et à mon dévouement.

Jacques Copeau

~

III - Firmin Gémier

SOCIÉTÉ UNIVERSELLE DU THÉATRE

TÉL. : LOUVRE 66-15

2, Rue Montpensier (Péristyle de Chartres)
PARIS - Ier

Paris, le 8 Avril, 1926

Mon cher Maître,

Je vous envoie des exemplaires du premier numéro des « Cahiers du théâtre », organe de la Société Universelle de Théâtre, qui, comme vous le verrez a pour but de créer une internationale de tous les arts et de tous les métiers du théâtre.

Je vous serais reconnaissant de faire parvenir à vos camarades du Théâtre russe, les numéros que je vous envoie, et où ils trouveront le but détaillé de mes projets.

Je vous serais très obligé de vouloir bien m'envoyer une lettre de vous, si courte soit-elle, pour me dire votre opinion sur le but que nous poursuivons qui, certainement, doit être favorable, car je me souviens de notre conversation à Paris, lorsque j'eus l'honneur de dîner avec vous et Copeau.

Je crois fermement que ce grand projet est réalisable si j'en juge par l'enthousiasme et la bonne volonté de ceux qui viennent à nous, et aussi par les premiers résultats pratiques obtenus.

Le mot que vous m'enverrez est destiné à paraître dans le plus prochain numéro des Cahiers du Théâtre.

Je vous prie d'agréer, mon cher Maître, avec mes remerciements pour ce que vous ferez, mes sentimnts de très sincère admiration, et l'assurance de mon dévouement.

F. Gémier

Paris, le 10 Décembre 1927

Monsieur Stanislavsky,
Moscou.

Mon Cher Maître,

Permettez-moi de vous adresser par l'intermédiaire de Monsieur N. qui vous porte ce mot, mes plus sincères et plus profonds sentiments d'admiration.

Donnez-lui tous les renseignements sur votre activité et si vous pouvez lui confier des brochures et des photographies, je serai très heureux de recevoir des preuves de votre génie qui, m'a-t-on dit, s'est renouvelé en ces dernières années.

Croyez bien, mon Cher Maître, que je ne distribue pas à tort et à travers des mots que j'emploie pour vous. Vous êtes le père de tout le progrès théâtral et je vous salue bien modestement, mais profondément en vous affirmant avec mon souvenir précieux du dîner que nous avons fait ensemble à Paris, l'expression de mes sentiments les plus cordialement dévoués.

F. Gémier.

Paris, le 11 Mai 1928

Monsieur Constantin Stanislavski,
Moskow Art Theatre
Moscou

Mon cher grand Maître et Ami,

Je ne vous dirai jamais assez combien j'ai été heureux de vous voir, de parler un peu, trop peu avec vous, et combien j'ai été touché de vos marques de sympathie pendant mon séjour à Moscou.

J'ai dû prendre du repos dès mon retour ici, et guérir mon rhume. Je reviens de la campagne et me voici de nouveau à Paris.

Je voudrais maintenant ne pas cesser de communiquer avec vous. Il faut que vous écriviez vos pensées sur votre art, vos opinions sur le théâtre de votre époque. Vous le devez. Je voudrais même d'ici trouver le moyen de vous obliger à faire ce travail, qui serait tellement précieux pour nous tous.

Sans que je le lui demande, Max Reinhardt me fait proposer d'écrire lui-même ses idées sur le théâtre, afin que son rapport soit lu au prochain congrès international du Théâtre que nous donnons à Paris dans la dernière quinzaine de Juin. Pourquoi n'écririez-vous pas, vous aussi, votre opinion soit sur le Théâtre mondial, soit sur le Théâtre russe, soit sur la mise en scène, enfin sur les questions qui vous intéressent particulièrement. On le lirait au Congrès, on discuterait même,

si vous l'autorisiez, et ainsi votre haute personnalité si admirée unanimement serait présente parmi tous ces représentants du théâtre de tous les pays réunis.

J'irai voir Gallimard ces jours-ci pour savoir où en est la traduction et la publication de votre livre (3). Je vous envoie aussi une photographie que vous avez bien voulu me demander.

Je vous prie de croire, mon cher grand Maître et très cher ami, à mon affectueuse admiration.

F. Gémier

~

14 janvier 1930

Mon cher et très grand Maître,

Je suis rappelé brusquement à Paris !

Ce qui écourte mon séjour d'une semaine et ce qui m'empêche d'aller vous voir. J'avais bien besoin de vous parler. Le Dr. Sachse, directeur de l'Opéra de Hambourg, m'avait prié de vous voir pour vous demander de venir à Hambourg en juin prochain avec votre troupe. Vous savez quelle impression j'ai reçue de cette représentation d'opéra, je vous répète que si vous montriez les œuvres, les 3 œuvres musicales, que vous avez montées d'une façon si parfaite (4), ce serait un grand événement dans le monde musical, une révélation plus certaine que toutes les représentations modernes présentées actuellement. A Hambourg en juin l'Etat de la ville libre d'Hambourg reçoit la Société Universelle du Théâtre et y organise le 4e congrès annuel. Sachse voudrait organiser aussi un festival très choisi. Il a pensé à vous, à ce que je lui ai dit de vos représentaitonsi d'opéra. En échelonnant entre Moscou et Hambourg des représentations dans les principales villes de Pologne, d'Allemagne et d'Autriche vous pourriez amortir vos frais.

J'aurais voulu vous parler plutôt que vous écrire, mais peut-être reviendrai-je en février pour quelques jours sur la Côte. En attendant répondez-moi un petit mot au sujet des représentations à Hambourg.

Jusqu'à quelle époque comptez-vous rester en France. Viendrez-vous à Paris ? Répondez-moi, je vous prie.

Toujours à votre service, croyez-moi votre admirateur bien amicalement dévoué.

F. Gémier

Théâtre de l'Odéon, Paris

---

(3) *Ma vie dans l'art* qui sera publié seulement en 1934. Paris, Albert, traduction Nina Gourfinkel et Léon Chancerel.

(4) Il s'agit naturellement de *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, de *La fiancée du Tsar* et de *Boris Godounov*, de Moussorgski représentés par le Théâtre d'opéra de Stanislavski (1923-1941). La tournée à l'étranger n'eut pas lieu.

COMÉDIENS ET BATELEURS

sur les rives de la Garonne au XVII[e] siècle

...Si bous autres beniez à Vordeaux, Diou me damne!
Pour les comédiens c'est où tombe la manne :
J'ai beu la troupe, moy, d'un faux Orviétan,
Adorée à Vordeaux, y demeurer un an;
Chacun s'est ruiné pour boir ces fariboles
Je m'en suis fait à moy pour plus de dix pistoles
Venez, les Vordelois y baiseront bos pas.

Ainsi, Raymond Poisson fait parler le baron de Calazious dans sa comédie *Le Poète Basque* (1).

Poisson, qui connaissait Bordeaux, n'exagérait pas.

Dès le début du XVII[e] siècle, les troupes de campagne s'arrêtèrent, nombreuses, dans la capitale de la Guyenne « une de leurs grandes et inévitables étapes, une sorte de quartier général » (2).

En juillet 1607, Fransen (3) signale les comédiens François Vautrel, Savinien Bony et Estienne de Ruffin qui signent une procuration pardevant le notaire Lheritier « *En Guienne à Bourdeaux dans le logis où pend pour enseigne l'Adventurier près l'Eglise Saint-Pierre* » (4).

Peu après la mort d'Henri IV, une troupe obtint l'autorisation de jouer de singulière façon. Le maréchal de Roquelaure était alors gouverneur de la ville (5). Plaisant compagnon d'Henri IV, le maréchal

---

(1) Paris, Quinet, 1669, in-12 et pub. par V. Fournel, *Les contemporains de Molière,* Paris, 1863, t. I, p. 431 et suiv.

(2) A. Baluffe, *Un comédien de campagne au XVII[e] siècle, Ch. Dufresne* dans *Revue de l'art dramatique,* nov. 1887, p. 174; cf. aussi E. Rigal, *A. Hardy et le théâtre français...,* Paris, 1889, pp. 12-13.

(3) *Les Comédiens français en Hollande au XVII[e] et au XVIII[e] siècle,* Paris, 1925, pp. 48-49.

(4) Les minutes du notaire Lheritier (perdues ou non versées) ne figurent pas dans l'inventaire du minutier des Archives départementales de la Gironde, ce qui est d'autant plus regrettable que Lheritier paraît avoir été le notaire du premier duc d'Epernon.

(5) Sur Antoine, baron de Roquelaure, lieutenant général en Guyenne

s'était trouvé un jour à la cour tandis que le roi « faisait jouer à Gros-Guillaume la farce du Gentilhomme gascon. A tout bout de champ, pour divertir son maistre, le Maréchal faisait semblant de se vouloir lever pour aller battre Gros-Guillaume, et Gros-Guillaume disait : « Cousis, ne bous faschez ». Il arriva qu'après la mort du Roy, les Comédiens, n'osant jouer à Paris... s'en allèrent dans les provinces, et enfin à Bordeaux.

Le maréchal y était lieutenant de roy; il fallut demander permission. « Je vous la donne », leur dit-il, « à condition que vous jouerez la farce du Gentilhomme gascon ». Ils crurent qu'on les rouerait de coups de baston au sortir de là; ils voulurent faire leurs excuses. « Jouez, jouez seulement », leur dit-il. Le maréchal y alla; mais le souvenir d'un si bon maistre luy causa une telle douleur qu'il fut contraint de sortir tout en larmes, dez le commencement de la farce » (6).

C'est sans doute la même troupe dirigée par François Vautrel et composée d'Hugues Guéru dit Gaultier-Garguille, de Jehan du Mayne, de Louis Nicier, d'Etienne de Ruffin et de Fleury Jacquault, sieur de Montfleury qui séjourne à Toulouse à la fin de 1611 (7).

Il était si agréable de remonter cette vallée garonnaise jalonnée de villes riantes dont les étapes les plus marquantes étaient Agen et Montauban (8). Pourtant, on ne peut pas dire que le Parlement de Toulouse accueillait les comédiens à bras ouverts dans la capitale languedocienne et dans sa juridiction. Les registres de ce Parlement sont remplis d'interdictions de représenter et d'expulsions.

Le 6 mai 1620, une troupe se voit défendre d'ouvrir spectacle les dimanches et fêtes à peine de prison (9). Le 18 mai 1628 « *bien que toute la France soit travaillée par guerres civiles et estrangères, mesme en l'estendue de ce ressort, et la campagne pleine de désolation et oppression des sujets du Roy, néantmoings... certains comédiens et bateleurs sont venus depuis huit jours en ceste ville de Tholose pour placarder par les carrefours vouloir jouer en ladite ville, et ont convenu vouloir le fere à l'hostelerie de l'Escu ce qui est scandaleux, le Roy estant en campagne en nom et ses armées sur pied...* ». Aussi, vu la requête présentée par le procureur général, le Parlement « *fait inhibitions et deffenses aux dits comédiens et à tous aultres de jouer en ceste ville et aultres du ressort de la Cour, leur enjoinct de vuider la ville dans deux fois vingt quatre heures et le ressort dans quinzaine, à peine du fouet et de l'amende...* ». (10).

Quatre ans après, on fixe le prix de l'amende : « *La Cour faict inhibitions et defenses aux comediens qui jouent au logis de l'Escu de France de jouer desormais dans la presente ville leur enjoignant de vuider icelle... à peine de quatre mil livres et dy estre constraints par saisie de leurs meubles et hardes...* » (11).

---

par provisions données le 15 février 1610, maréchal de France en 1614, mort à Lectoure le 9 juin 1625 à quatre-ving-un ans, cf. Tallemant des Réaux, *Historiettes*, pub. par G. Mongrédien, Garnier, s. d., t. I, pp. 25-28; Pinard, *Chronologie historique militaire*, Paris, 1760, t. II, pp. 408-412.

(6) Tallemant des Réaux, op. cit., I, p. 27.

(7) E. Campardon, *Les Comédiens du Roi de la troupe française*, Paris, 1879, p. 279; E. Magne, *Gaultier-Garguille*, Paris, s. d., pp. 15-16; J. Levron, *Les origines des Comédiens du Roi* in *Mercure de France*, 1er janvier 1949, pp. 91-96.

(8) Cf. F. Habasque, *Documents sur le théâtre à Agen* (1585-1788), Agen, 1893. A Montauban, le 24 février 1610, le messin Paul Ferry fait représenter sa comédie *Isabelle ou le dédain de l'amour* chez le baron de Monbartier. Cf. J. Marsan, *La pastorale dramatique en France à la fin du XVIe et au commencement du XVIIe*, Paris, 1905, p. 297.

(9) Arch. départ. de la Haute-Garonne, B 396, f° 70.

(10) Ibid., B 485, f° 291.

(11) Ibid., B 522, f° 189, arrêt du 8 juillet 1632.

Est-ce la même troupe qui le 7 septembre de la même année se voit également expulsée de St Gaudens (12) dans les trois jours « *a peine de troys mil livres, confiscaôn de leurs hardes et chevaulx* » ? (13).

Le syndic de Montauban n'est pas plus libéral et c'est sur sa requête présentée au Parlement le 19 septembre 1641 « *que le sieur Evesque de Montauban auroit publié le jubilé donné par nre Sainct pere le pape affin de prier pour la paix de l'Europe, pour laquelle le Sainct Sacrement est exposé le dimanche le vendredy et sabmedy et d'autant qu'il seroit scandaleux qu'en ces jours destines a la devotion il y eust assemblé au théatre des comediens qui jouent en lad ville, demande q. soit faict inhibiôns et deffenses ausd comediens de jouer dans lad ville lesd. jours* », la Chambre approuve le syndic et « *faict inhibiôns aux Consulz de Montauban de soufrir que les comediens jouent dans lad ville le dimanche le vendredy et le sabmedy pendant le temps du jubilé que le sainct sacrement sera exposé...* » (14).

Il semble que le Parlement regardait d'un œil plus indulgent opérateurs et marchands d'orviétan.

Le 30 décembre 1611, la Chambre donnait un arrêt en faveur de Martin Gilly, grand opérateur et chirurgien du Roi, lui permettant d'exercer sans que le syndic des chirurgiens de Toulouse et autres puissent s'y opposer (15). Et si la même Chambre en janvier 1656 défendait au sieur Dauveured de prendre le nom d'Orviétan, le sieur Contugi (16) en étant seul possesseur, elle donnait la permission d'exercer en octobre 1658 à l'opérateur Médosi, de Bologne (17).

A Bordeaux, si le Parlement semble se contenter d'une amende pour les pauvres (18), c'est l'archevêché qui menace les comédiens de ses foudres.

Que de virulence dans cette lettre écrite en 1629 par le vicaire général aux jurats de Libourne (19) pour les prier de chasser une troupe !

« *Le tesmoignage que vous nous avez cy devant donné... nous donne de la peine de croire les adirs qu'on a produictz en cette congregaôn. Cependant le temps ou chacun doibt preparer une robe de deuil... et ou l'Eglise fait memoire des benedictions de Dieu... vous avez receu des commediens qui sont arrives en vostre ville nous font croire que vous avez mesprisé les adirs qu'on vous avez donné et fait donné par des personnes qui vacquent à la purgation des ames... Nous vous avons bien voulu escripre la pnte pour vous tesmoigner du deplaisir que nous avons receu... et vous exhorter et admonester de chasser de vre ville les ministres d'Impudicité corruptive et de toute bonne pensée et ne souffrir jamais que Sathan ait entré dans les ames par celle que vous leur donnez en Libourne...* » (20).

---

(12) Actuelle sous-préfecture de la Haute-Garonne sur la rive gauche de la Garonne, ancienne capitale du Nébouzan.

(13) Arch. départ. de la Haute-Garonne, B 524, f° 181.

(14) Ibid., B 623, f° 754.

(15) Ibid., B 302, f° 592.

(16) Sur Cristoforo Contugi dit l'Orviétan qui vit à Paris de 1649 à 1681. et s'intitule « antidotaire du roi », cf. Jal, *Dictionnaire*, pp. 424-425; Le Paulmier, *L'Orviétan. Histoire d'une famille de charlatans, Paris*, s. d.

(17) Arch. départ, de la Haute-Garonne, B 772 et 803.

(18) Le 24 janvier 1609, un arrêt du Parlement condamne deux troupes qui jouent à Bordeaux depuis le 9 janvier à verser trois écus par représentation à l'Hôpital Saint-André. Detcheverry, *Histoire des théâtres de Bordeaux*, Bordeaux, 1860, pp. 6-8; *Inventaire sommaire des registres de la Jurade* par Ducaumès. Duval, Bordeaux, 1905, t. VII, p. 420.

(19) Actuelle s.-pr. de la Gironde à 30 km. de Bordeaux, sur la rive droite de la Dordogne. Ancienne et jolie ville au commerce très actif, c'était le siège d'un présidial et d'une sénéchaussée.

(20) Arch. départ. de la Gironde, G 13, « *Lettre escrite à MM. les Maires et Jurats de Libourne touchant les Commédiens...* a Bordx. ce 28 juin 1629 ».

capitouls gardent jalousement « *la police et economie des spectacles* » (34).

Le 20 juin 1643, dans le consistoire des conseils de l'hôtel de ville, entrait le chef d'une troupe de campagne dont les capitouls, malheureusement pour nous, laissèrent le nom en blanc sur le registre des délibérations (35); il exposa que la troupe était à Toulouse depuis trois mois « *avec grande incommodité* », ayant passé quarante jours sans jouer à cause du deuil de la mort de Louis XIII et dans la nécessité « *de s'engager en plusieurs et diverses sommes* ». Mais la ville se préparait à fêter l'avènement au trône du petit Louis XIV « *par une action de graces, rejouissances publiques* », les comédiens « *ont supplié lassamblee pour ces causes leur vouloir permettre louverture de leur theatre et leur donner la taxe convenable...* », ce qui leur fut accordé pour le 22 juin (36). La venue très contestée de la troupe de Molière en mai 1645 fit couler beaucoup d'encre par les moliéristes et les écrivains locaux.

Les uns penchent pour la présence de Molière, les autres pour l'impossibilité à la troupe même d'avoir fait le voyage Paris-Toulouse et retour entre le 31 mars et le 2 août 1645 (37).

D'après les documents mis à jour jusqu'à l'heure actuelle, deux faits sont seuls à retenir :

l'absence du nom de Molière dans ces documents;

la présence, par contre, de la troupe de Gaston d'Orléans comme en fait foi l'acte suivant :

« *Le 9 may 1645 a esté ondoyé avec dispense une fille de René de Boisverd* (38) *de la trouppe des comediens de Monseigneur le duc d'Orleans et de dam*[lle] *Gillette L'Oiseau* » (39).

Dans leur délibération du même jour, les capitouls notifièrent aux comédiens leur « *desfense d'entreprendre de dresser théatre ailleurs que dans le Logis de Lescu* » (40).

Molière faisait-il partie de la troupe ? Rien n'est moins sûr malgré l'affirmation de de Rozoi qui décerne avant l'heure le titre de chef de troupe à notre grand comique (41).

---

(34) « *Sur ce que vous me faites l'honneur de me demander qu'elle est l'administration des capitouls à l'égard des spectacles dans la ville de Toulouse, et s'ilz sont dans l'usage de donner des Billets de parterre gratis a ceux qu'ils jugent a propos, j'auray celuy de vous repondre 1° qu'ils ont eu seuls, la police et economie des spectacles*, et qu'ils l'ont toujours eüe, *meme avant qu'ils fissent construire la sale y destinée dans l'interieur de l'hotel de ville, et a eux seuls appartient la discipline et correction tant sur les auditeurs que sur les acteurs et actrisses en cas de contravention aux regles de la decence et du bon ordre, 2° qu'aucun capitoul n'a jamais pretandu avoir droit de donner des billets de parterre gratis...* ». Arch. départ. de la Gironde, C 1205, lettre du capitoul Touloussat du 20 juin 1751 à l'intendant de Guyenne.

(35) Arch. mun. de Toulouse, BB 33, f° 66.

(36) C'est la troupe que de Rozoi signale dans ses *Annales de la ville de Toulouse*, 1771-1776, 5 vol., t. IV, p. 427.

(37) L. Galibert, *Histoire des pérégrinations de Molière en Languedoc*, 1858; J. Chalange, *Les représentations de Molière à Toulouse* in *Revue historique de Toulouse*, 1914, pp. 259-263; L. de Santi, *Molière et le prince de Conti* in *Mém. de l'Académie des Sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse*, 10e série, t. VII; G. Michaut, *La jeunesse de Molière*, 1922, p. 123; Marcel Caza, *Molière à Toulouse* in *L'Auta*, mars 1957, pp. 52-53. Dans le *Bulletin de la Société des Historiens du Théâtre*, 1940-41, p. 58 et suiv., M. Léon Chaucerel a fait le point des dates certaines des pérégrinations de Molière dans le Languedoc.

(38) René de Boivert, à Lyon en février 1634, comédien de la troupe de Villobé en 1656, meurt avant 1669; sa veuve entre aux Comédiens de la Reine. (Liebrecht, *Histoire du théâtre français à Bruxelles...*, 1923, p. 51 et 69; Fransen, *Les Comédiens français en Hollande...* , 1925, p. 120).

(39) Arch mun. de Toulouse, GG 208, f° 102 v°.

(40) Ibid., BB 33, f° 265.

(41) de Rozoi, op. cit., t. IV, p. 334 : « *Le célèbre Molière se trouve cette*

Toujours est-il que la troupe du duc d'Epernon (42) sous la conduite de Dufresne passe et joue à Toulouse en 1647 et en 1649 (43).

En 1655, l'un des registres de la paroisse St Estienne consigne le baptême d'un enfant au sympathique Poisson :

« *Pierre Poisson fils a Raymond Poisson Comedien et de Victoire Guerain mariés. né le 28*[me] *janvier 1655 baptisé le 20 feb parin Pierre de Montauron partisan maraine Iustine Roux* » (44).

Le partisan Montauron qui, dix ans auparavant, avait fait une désastreuse banqueroute, essayait de jouer encore les mécènes. Vivant sur son ancienne renommée et sur les débris de sa fortune, il menait encore grand train (45). C'est peut-être par son intermédiaire que Poisson fit la connaissance du conseiller au Parlement de Toulouse, Jacques de Ranchin, à qui le comédien devait dédier quatorze ans plus tard son *Poète basque* (46).

Il est possible aussi que Montauron indiqua à Poisson une bonne maison à Bordeaux, amie des spectacles, du jeu et de la bonne chère, celle de son gendre Gédéon de Tallemant, intendant de Guyenne (47).

Et ce fut Pitel de Longchamp, peut-être camarade de Poisson (48), qui profita du parrainage de l'intendant de Guyenne pour un de ses nombreux enfants : « *Du dimanche 25 avril 1655. A esté baptisé Gedeon fils d'Henry Pitel et de Charlote Legran dam*[lle] *parr. St Chrystophle parrain messire Gedeon Tallemant con*[er] *du Roy maistre des Requestes en ses conseils et son intendant de justice en Guyenne marraine dame therese de Pontac femme de messire Jean Denis de Lestomac con*[er] *au parlement de Bourdx.* (49) *nasquit le 15 de mars a 4 heures du soir* » (50).

Un peu plus d'un an après, c'est Molière qui passe à Bordeaux et joue certainement dans le jeu de paume de Barbarin (51).

---

année chef d'une troupe de Comédiens qui s'adressent à la ville pour jouer avec permission du Roi... ».

(42) Bernard, second duc d'Epernon, né en 1592, gouverneur de Guyenne en survivance par provisions du 31 déc. 1634, mort à Paris le 25 juillet 1661. Cf. Jacques D' Welles, *Les ducs d'Epernon, leurs artistes et leurs comédiens*, in *Revue historique de Bordeaux et de la Gironde*, oct.-déc. 1955, p. 273-294.

(43) J. Chalange, op. cit., pp. 264-267. Le 4 mai 1649, Dufresne est cité cette fois dans les comptes de la ville, CC 930, f° 108.

(44) Arch. mun. de Toulouse, GG 209, février 1655.

(45) Sur Montauron, cf. Tallemant des Réaux, op. cit., VI, 152-159; G. Mongrédien, *Montauron, le mécène de Corneille* in *Revue de France*, 15 nov. 1928, p. 332 et suiv.

(46) Cf. V. Fournel, *Les Contemporains de Molière*, op. cit., t. I, p. 431; *Biographie Toulousaine*, Paris, 1823, 2 vol., t. II, p. 235-236.

(47) Gédéon Tallemant, né en 1613, cousin germain de Tallemant des Réaux, marié en 1640 avec Marie du Puget, fille de Montauron, intendant de Guyenne de 1653 à 1658, habitait à Bordeaux la paroisse St Christoly, paroisse du jeu de paume de Barbarin. Cf. Tallemant des Réaux, VI, 165-174; *Voyage de Chapelle et Bachaumont*, 1755, p. 19-20; Jal, *Dictionnaire*, p. 1168; E. Magne, *La fin troublée de Tallemant des Réaux*, pp. 195-198, 243.

(48) Il n'est pas impossible qu'Henri Pitel de Longchamp jouât à cette époque dans la troupe de Poisson car après avoir séjourné tous les deux à Toulon dans le même temps (J. Robert, *Comédiens en Provence* in *Rev. d'H. du Théâtre*, 1956, I, 48-49), nous retrouvons le premier à Bordeaux, un mois après le passage du second à Toulouse.

(49) Jean Denis Daulède de Lestonac, chevalier, baron de Margaux, fils de Pierre, conseiller au Parlement de Bordeaux et de Catherine Mulot, également conseiller puis président en la cour du même parlement, marié par contrat du 30 septembre 1654. St Allais, *Nobiliaire universel*, Paris, 1817, t. XI, p. 217.

(50) Arch. mun. de Bordeaux, GG 33, f° 182.

(51) On sait que le 15 août 1656, Molière et Mlle de Brie tinrent sur les fonts de la cathédrale St André un enfant de Faure Martin et d'Anne Reynier. Cf. A. Loquin, *Molière à Bordeaux*, 1898, 2 vol., t. II, pp. 408-453; G. Michaut, *La jeunesse de Molière*, 1922, pp. 160-161; Jacques D' Welles, *Les Ducs*

En 1659, Louis XIV s'acheminant vers Bordeaux, écrit de Saintes le 16 août aux jurats de Bordeaux pour recommander la troupe de Poisson et permettre à la dite troupe « *de faire dresser un théâtre et un parterre dans le jeu de paulme de Barbarin, affin que nous puissions prendre à la comédie notre divertissement...* » (52). Comme l'écrit Titon du Tillet (53), Poisson venait d'être remarqué par Louis XIV, probablement pendant une étape de la cour entre Paris et Saintes. Aucune troupe ne suivant la cour, le Roi décida de s'attacher celle de Poisson.

Pendant le séjour de la cour à Bordeaux, le Roi, Monsieur, Mademoiselle se donnèrent mutuellement la comédie dans leurs appartements et la troupe de Poisson dut déployer tous ses talents pour satisfaire cette clientèle royale et princière.

Louis XIV qui logeait chez le président Pichon, rue du Chapeau-Rouge (54), « *fit représenter une comédie le jour de la naissance de l'Infant; il prit un habit magnifique...* » (55) Mademoiselle logée chez le président de Pontiac où l'idée lui vint de composer son *Histoire de la princesse de Paphlagonie*, donna le 13 septembre au soir « *le bal, la comédie et un ambigu à deux heures du matin. Monsieur y étoit et je crois Bordeaux tout entier... Monsieur a donné la comédie chez lui a l'archevesché. Le Roy y alla...* » (56).

Le 21 septembre arrivait à Bordeaux une autre troupe de comédiens qui attira particulièrement l'attention de Louis XIV. C'était l'ancienne troupe du prince d'Orange conduite par Philandre qui de retour de Hollande, venait de séjourner à La Rochelle et de jouer tous les jours devant Marianne Mancini (57). Lorsque le Roi encore profondément épris de Marie, vit les comédiens arriver chez la Reine, il « *leur fit diverses questions à ce propos les engagea à dire qu'il n'y avait jamais eu que Madlle Mariane qui les eut vu jouer et que les demoiselles ses sœurs n'avaient jamais vu la comédie...* » (58).

Louis XIV par contre ne se priva pas de distractions théâtrales et le 3 octobre Bartet écrivait à Mazarin : « *il* [le Roi] *va présentement à toutes les comédies et au théâtre de la ville et avec Monsieur...* » (59).

---

d'Epernon, op. cit. D'après certains dossiers des Archives départementales de la Gironde, en particulier G 398, A. Loquin croit pouvoir affirmer qu'à l'époque de Molière, il n'y avait qu'un seul jeu de paume en activité dans la paroisse St Christoly, celui de Barolla (ou de Dibarolla ou d'Ibarolla) rue Montméjan. Mais nous nous rangeons à l'opinion d'A. de Luze, *La Magnifique histoire du Jeu de Paume*, op. cit., pp. 102 et 153, qui d'après des documents inédits, établit qu'il y avait deux jeux de paume bien distincts dans le quartier. Et lorsqu'il est question de spectacles à Bordeaux entre 1630 et 1716, il est rare de ne pas y voir accolé le « *jeu de paulme de Barbarin* ».

(52) Cette lettre de Louis XIV aux jurats de Bordeaux ainsi que l'autre citée plus bas, ont été publiées par A. Detcheverry, op. cit., pp. 16-18, H. Chardon, *Nouveaux documents sur les comédiens de campagne*, Paris, 1905, p. 43, A. de Luze, *op. cit., p. 103*. Ces deux derniers auteurs donnent comme référence AA 12 aux Archives de Bordeaux. C'est un vieux classement qui a été complètement refondu vers 1932 et les deux lettres de Louis XIV devraient se trouver dans la liasse GG 1005 qui renferme diverses pièces concernant les théâtres et les troupes de passage. Par perte ou erreur de reclassement, elles ne s'y trouvent plus.

(53) *Le Parnasse français*, Paris, 1732, p. 442.

(54) Sur le séjour de Louis XIV à Bordeaux, cf. P. Meller, *Louis XIV à Bordeaux* dans *Revue Philomatique de Bordeaux*, 1903, p. 115 et suiv.

(55) Arch. des Aff. Etr., FRANCE, t. 168, f° 126, Bartet à Mazarin, de Bordeaux, 23 septembre 1659.

(56) Ibid., t. 908, f° 82 et suiv.

(57) La future duchesse de Bouillon. Cf. L. Perey, *Le Roman du grand Roi*, Paris, s. d., p. 327 et suiv.

(58) Arch des Aff. Etr., FRANCE, t. 168, f° 127 et suiv., Bartet à Mazarin, de Bordeaux, 23 septembre 1659.

(59) Ibid., t. 908, f° 185, du même au même, Bordeaux, 3 octobre 1659.

Barbarin devait s'enorgueillir de recevoir l'auguste visiteur qui avait ordonné lui-même de faire dresser un théâtre et un parterre dans son jeu de paume « *affin que nous puissions prendre à la comédie notre divertissement...* » (60).

Mais quelle étrange et pittoresque cohue que la cour, la maison du Roi, les turbulents mousquetaires, les non moins turbulents gardes-françaises (61), les deux troupes de comédiens dans les rues moyennageuses de la capitale de la Guyenne! La marquise de Vardes (62) visitant la ville incognito, en écharpe et à pied, se voit traitée de comédienne par une vieille bourgeoise scandalisée. « *C'est quasi à dire tout ce qu'il vous plaira du genre féminin en mauvaise part* ». (63).

La Cour quitta Bordeaux le 6 octobre, empruntant la limoneuse Garonne pour se rendre à Cadillac, chez le duc d'Epernon.

« *Les comédiens qui suyvent la Cour y seront* » écrit Bartet (64).

Longeant à gauche les côteaux vineux empourprés par les teintes automnales et d'où surgirent Rions et Podensac, le bateau royal ne tarda pas à rencontrer la chaloupe du duc d'Epernon qui venait complimenter le Roi et la Reine-Mère. Conduites au château, Leurs Majestés visitèrent les bâtiments magnifiques (65), le jardin, l'orangerie et assistèrent à la Comédie (66). Le vieux duc d'Epernon put se reporter quelques années en arrière et comparer le jeu du créateur de Crispin avec un « nommé Molière ».

Par Bazas, Nérac et Lectoure, la cour gagna Toulouse le 14 octobre où elle séjourna jusqu'au 28 décembre.

Dans la capitale méridionale du baroque aux innombrables hôtels de briques roses surchargés de sculptures de pierres, une foule considérable circula pendant plus de deux mois, non seulement attirée par la présence du Roi mais aussi par la session des Etats du Languedoc.

Les maîtres charpentiers ne chomèrent pas pendant ce temps et outre les baraquements construits sur la place St Etienne pour loger la maison militaire, il fallut « *faire le theatre du Roy, de Messieurs les Capitouls et Directeur de la tragedie quy a este representée dans le College de Lesquille...* » (67).

Malgré la pénurie d'argent dans les caisses de l'Etat (68), Louis XIV n'oubliait pas ses comédiens et le 8 décembre faisait délivrer 2.000 livres

---

(60) Lettre de Louis XIV du 16 août 1659 citée plus haut (Voy. note 52).

(61) Le 1er septembre 1659, Johan Guiller, soldat aux gardes françaises, est blessé dans le jeu de paume, peut-être au cours d'une rixe, et meurt chez le maître peaumier. Arch. municipales de Bordeaux, registre des décès de la paroisse St Christoli, GG 143, f° 57.

(62) Catherine Nicolaï, fille d'Antoine, premier président en la chambre des comptes de Paris, mariée par contrat du 19 septembre 1656 avec François-René du Bec, marquis de Vardes, capitaine des Cent-Suisses de la garde du roi. Cf. Arch, Nat., Y 193, f° 408.

(63) J. Marchand, *Un voyage en Bordelais d'après le journal inédit de Jean Le Laboureur* (1659) dans *Revue historique de Bordeaux*, 1953, p. 141.

(64) Arch. des Aff. Etr., FRANCE, t. 908, f° 191, Bartet à Mazarin, de Bordeaux, 6 octobre 1659.

(65) Sur le château de Cadillac au XVIIe siècle cf. Abraham Gölnitz, *Itinerarium Belgico-Gallicum*, Amsterdam, 1655, pp. 549-552; J. Marchand, *Un voyage en Bordelais...* op. cit., J. d' Welles, *Le château de Cadillac en 1659*, Bordeaux, 1955.

(66) *Gazette* de Cadillac, du 8 octobre 1659.

(67) Arch. mun. de Toulouse, CC 952, f° 138 v° et 139. Le 3 décembre 1659, le roi assiste à la tragédie donnée par les écoliers du collège des Jésuites, *Le Siècle d'or captif, mis en liberté par la Paix. Gazette*, de Toulouse, le 7 décembre 1659. H. Ramet dans son *Histoire de Toulouse*, Toulouse, s. d., p. 547, affirme sans donner de références que « *Louis XIV daigna honorer de sa présence en 1659* » la salle de comédie de l'Ecu.

(68) Le 19 octobre 1659, Mazarin écrivait à Turenne que les finances étaient « *espuisées au delà de ce que je scaurois vous dire* » et le 28 du même

à Poisson (69). Le 15 novembre, il avait écrit une nouvelle lettre aux jurats de Bordeaux (70) pour leur recommander la troupe de Philandre qui, retournée à La Rochelle (71), manifestait l'intention de revenir à Bordeaux. Detcheverry affirme que cette troupe y resta trois mois et représenta chez Barbarin *la mort de Manlie*, tragédie du poète bordelais de Nogueres, laquelle tragédie aurait été impitoyablement sifflée (72).

Nous n'avons trouvé aucune trace de Philandre et de ses comédiens à Bordeaux. Quant à de Nogueres, il affirme au contraire dans la dédicace de sa tragédie au duc d'Epernon que son ouvrage n'a « *pas tout à fait depleu dans sa representation : La presence de V. A. y estant desirée, à qui seule j'avois eu dessein de plaire, j'ay pareu fort indiferent à quelque applaudissement que luy peuvent avoir donné les personnes les plus considerables...* » (73).

Quand la cour repasse à Bordeaux, après le mariage royal, c'est la comédie espagnole que l'on donne le 25 juin 1660, en présence du comte de Fuensaldagne, ambassadeur d'Espagne (74). La nouvelle reine emmenait en effet une troupe espagnole dans son nouveau pays; cette troupe avait déjà donné de nombreuses représentations à St Jean de Luz et la Cour de France semblait s'en être engouée (75).

Le 8 mars 1662, on ensevelissait dans la paroisse St Christoli à Bordeaux « *le portier des comédiens* » (76). Ce pourrait bien être le portier de la troupe des Comédiens ordinaires de la Reine dirigée par Pinel qui à Amiens, en décembre 1662, déclarait avoir joué « *à Paris, Lyon, Rouen, Grenoble et Bordeaux* » (77). Ce portier avait-il été victime d'une rixe comme il en survenait souvent à l'entrée de la comédie ? (78).

En 1670, un jeune marchand d'orviétan bien connu en province, se marie à Bordeaux dans la paroisse Ste Colombe.

---

mois, il pressait le surintendant Fouquet « *à trouver l'argent pour donner aux gardes françaises et suisses de quoy subsister, afin que le Roy puisse continuer à les faire vivre dans l'ordre* ». Mazarin, *Lettres pub.* par d'Avenel, Paris, 1894, t. IX, pp. 377 et 391.

(69) « *A Toulouze. 8 déc. 59 a Raimond Poisson dit Belleroche chef de la troupe de comediens qê en cette ville 2000l.* ». B. N., ms. f. fr. 22750 (Coll. Dangeau), f° 208 v°. Quelle est cette autre troupe « *des petits comédiens qs en cette ville* » à qui le roi alloue 1000 livres ?

(70) Cf. Detcheverry, *op. cit.*, p. 17-18 et la note 52 ci-dessus.

(71) Le 17 novembre 1659, la troupe de Philandre passe un contrat d'association à La Rochelle. Cf. *Rev. d'H. du Théâtre,* 1948-1949, III, p. 159.

(72) Detcheverry, p. 18, note 1.

(73) de Nogueres, *La Mort de Manlie,* Bordeaux, Mongiron-Millanges, 1660, in-12, I v°, Bibliothèque de l'Arsenal, 8° B-L-13.982. Cet exemplaire paraît être le seul existant; il est signalé dans le *Catalogue La Vallière,* t. VIII, p. 78, n° 17.629.

(74) *Gazette,* de Bordeaux, le 30 juin 1660.

(75) Sur la troupe des comédiens espagnols, cf. Jal, *Dictionnaire,* 411-412. Une note dans les comptes des menus plaisirs pour 1664 aux Arch. Nat., KK 213 et publiée dans le *Moliériste,* 1er nov. 1879, note 1, p. 232, (A. Vitu, *Molière et les Italiens*) tendrait à faire croire que les comédiens espagnols seraient revenus à Bordeaux en 1664.

(76) Arch. mun. Bordeaux, registre des décès de la paroisse St Christoly, GG 143, f° 64 v°.

(77) *Rev. d'H. du Th.,* 1948-1949, IV, p. 275. Sur Georges Pinel, dit La Couture, cf. Mongrédien, *Notes sur quatres comédiens de l'Illustre Théatre* dans *Rev. d'R. du Th.,* 1957, IV, p. 309-310.

(78) En 1641, le portier du théâtre du Marais, Pierre Regnault Petit Jehan, dit Laroque, est blessé à l'épaule par un groupe de Bretons. (R. Jasinski, *Le sens des Plaideurs,* dans *Mercure de France,* nov. 1957, p. 461). En 1662, le portier « du parterre des Comédiens français et italiens », un nommé St Germain, est attaqué par des valets du duc de Roquelaure et du marquis de Béthune (E. Campardon, *Documents inédits sur Molière,* Paris,

« *Le vingt sixième nobre aud an [1670] ont receu la benediction nuptialle apres la canonicque publication des bans sans opposition... Marc Anthoine Polony medecin oculiste distributeur du vray orvietan agé de dix huict ans natif de Martel en provence fils a feu noble homme Christophle de Polony natif de Rome aussi distributeur dud orvietan et d'Ysabeau Montoux de Castelane d*[lle] *sa mère d'une part et Anthoinette Le Maistre d*[lle] *agee de dix huict ans ou environ fille a feu Bernard Lemestre operateur et de Marguerite de Barry d*[lle] *ses pere et mere d'autre, ont assisté aud mariage Joseph Polony frere dud epoux Jean Soulas chirurgien Jean Villate gascon cordonnier et m*[e] *Jean Molinier pbr beneficier de cette église habitans de cette paroisse qui ont signé... et non lesd espoux pour ne scaboir le faire* » (79).

En 1680, pour éviter ces fréquents désordres qui arrivent « *dans la commedie par la lisance des soldats et des escholiers quil est impossible de contenir quelq. precauon que l'on prenne par la situation du lieu ou les commediens sont acoutumé de jouer dans cette ville* », les jurats de Bordeaux, à l'exemple de Toulouse, décident d'aménager un local appartenant à la ville et d'obliger « *les commediens et autres representant les jeux publicz de jouer dans le lieu autrefois destiné pour larsenal de la ville et imiter en cela les grandes villes du royaume dans lesquelles on a accoutumé de faire les commediens et autres jeux publicz dans les lieux qui dependent des maisons communes de la ville...* » (80).

Huit ans après, le 10 mars 1688, les jurats délibérèrent « *qu'il sera passé afferme et location aux sieurs Clercelié et Pitel de larsenal... pour cinq années a compter du premier de janvier 1689 pour lesd Clerselié et Pitel y jouer et representer seuls la comedie pendant chacune desd années a la charge par lesd Clerselié et Pitel de payer auxd sieurs jurats pour le prix de lad location la somme de trois cens livres chacune desd. années et en oultre de faire par eux et à leurs despanses toutes les reparations necessaires pour la represntation de lad comedie suivant le dernier contrat et signé desd Clerselié et Pitel, et a la charge aussy que tous les bois et materiaux qui seront employés les donneront aux sieurs jurats lesd cinq années finies sans que lesd Clerselié et Pitel puissent en pretendre aucun remboursement sous quelque pretexte que ce soit, et au cas que durant le cours desd cinq années lesd Clercelié et Pitel ou leur trouppe ne voulussent ou pussent jouer durant le temps du carnaval de quoy ils seront tenus de donner adirs un mois avant led carnaval, il sera loysible auxd sieurs jurats d'affermer a d'autres comediens les lieux cy dessus nommés...* » (81).

Nous nous trouvons ici en présence des comédiens Dominique Pitel de Longchamp et de Denis Clerselier de Nanteuil (82). Ils restèrent

---

1871, p. 9 et suiv.). En 1668, le portier de la troupe de Molière est tué par des soldats de la Maison du Roi qui voulaient entrer sans payer (Grimarest, *La vie de M. de Molière,* éd. de G. Mongrédien, 1955, p. 77; E. Campardon, *Nouvelles pièces sur Molière,* Paris, 1876, p. 180-181).

(79) Arch. mun. de Bordeaux, GG 168, acte n° 37. Les Poloni étaient à Toulouse en 1656, à Aix en 1664, à Grenoble en 1668, à Bayonne en 1682, à Dijon en 1693. Dans cette dernière ville, Marc-Antoine de Poloni s'intitule opérateur, oculiste et lithotomiste des Etats du Languedoc (Eug. Fyot, *Les Charlatans à Dijon,* Dijon, 1903).

(80) Arch. mun. Bordeaux, BB 72, f° 12 v°; Detcheverry, *op. cit.*, p. 18-19.

(81) Ibid., BB 78, f[os] 34 v° et 35; Detcheverry, p. 19.

(82) Dominique Pitel dit Longchamps, fils d'Henri et de Charlotte Legrand, né à Toulon en 1654 (cf. mon article sur *Les Comédiens en Provence* dans *Rev. d'H. du Th.,* 1956, I, 48), marié à Françoise Mousson, crée une troupe le 22 mars 1682 « *pour représenter la comedie a Bordeaux et dans les autres villes du royaume* » (Minutier Central, VI, 573).

Denis Clerselier, dit Nanteuil, né en 1650, d'abord comédien de la troupe de la Reine de France sous la direction d'Abraham Mitallat en 1668, rentre dans la troupe du duc d'Enghien en 1677, crée une troupe à Angoulême le

cinq ans à Bordeaux mais n'y garnirent certes pas leurs bourses car nous lisons dans le registre des délibérations le 4 mars 1693 : « *...il sera passé acte en faveur du s[r] Pinel s[r] Clerselie et ses consorts portant que le contrat du 15 mars 1688 demeurera pour resoleu a quoy lacquittera la somme de trois cens livres somme escheu le mercredy des Sandres de la presante année a raison du loier de l'Arsenal, le tout attandeu, le domage par eux soufert par la misère du temps ou par la representation de l'opera moyennant que les travaux reparations bois et materiaux qui y ont esté faicts seront des a present acquis par la ville* » (83).

La troupe qui jouait l'Opéra chez Barbarin sous la direction d'un nommé Lopès devait en effet apporter une sérieuse concurrence aux troupes comiques (84). Mais les représentations de l'Opéra ayant cessé pour un temps, les « *comediens de la troupe royalle* » sous la direction du sieur Briolé, demandent aux jurats la permission « *de representer la comedie dans le jeu de paulme de Barbarin occupé autrefois par ceux qui representoient lopera* », permission qui leur fut accordée le 4 juin 1698 (85).

Le 7 juin 1700, on donne permission « *a Cipion Clavel comedien dans la troupe du Roy de representer la comedie dans la presante ville...* » (86). Le 12 du même mois, autre permission est donnée cette fois à un danseur de corde « *Louis Lhestier de la faye... et a sa troupe de danse sur la corde dans la presante ville sur les fossez des Salinieres vis a vis des fontaines dans une loge quil faira faire, a cet effet aud lieu, a la charge qu'il ne prendra que huit solz au parterre - et qu'il ne pourra jouer les festes et dimanches qu'apres vespres au surplus luy permettre de faire battre la caisse, cometre des affiches pour faire advertir le publiq* » (87).

Les Conseillers au Parlement ne dédaignaient pas ce genre de spectacle et on voit un jeudi d'Ascension, M. de Savignac donner des danseurs de corde en divertissement à son cousin (88).

Le temps est révolu où le parlement de Toulouse comprenant plusieurs membres de la Congrégation du St Sacrement (89), s'indigne de voir séjourner dans sa juridiction « *les ministres d'impudicité corruptive* ». Et nous ne sommes plus surpris de lire dans les arrêts du Parlement de cette même ville, en la première année de la Régence

---

13 février 1685, se trouve à Rouen en 1686 dans la troupe du Dauphin (Fransen, pp. 119, 120, 126-127; *Le Moliériste*, X, 1889, 58-62, 72-76, 109-112; Monval, *Le Théâtre à Rouen au XVII*[e]; Issoudun, 1893, p. 9).

(83) Arch. mun. de Bordeaux, BB 82, f° 94.

(84) P. Bernadeau, *Annales de Bordeaux*, Bordeaux, 1803, p. 68 : « *Du 30 septembre 1700. Les jurats permettent au nommé Lopes de continuer la representation de l'opera, avec defenses de prendre un plus haut prix que par le passé, sauf de la part de ceux qui voudroient être sur le théâtre...* ».

(85) Arch. mun. de Bordeaux, BB 87, f° 15 v° et f° 34 v°.

(86) Sur Scipion Clavel né vers 1645, d'abord chef de troupe des comédiens du duc de Hanovre, cf. Max Fuchs, *Dynasties comiques, les Clavel* dans le *Bull. de la Société des Historiens du Théâtre*, 1935, p. 19; *Lexique des troupes de comédiens au XVIII*[e] *s.*, p. 41.

(87) Arch. mun. de Bordeaux, BB 88, f° 43 v°.

(88) M. de Savignac, *Mémorial général* (1708-1713), Bordeaux, 1931, p. 123 : « *Du jeudy feste de l'Ascension 29 may 1710. J'ay donné les danseurs de corde à mon cousin de Lancre. Nota : qu'ils sont chez Barbarin, qu'il y a une comédie italienne...* ». François-Ignace de Labat, baron de Sévignac, né à Bordeaux en 1685, mort en 1737, marié en 1706 à Angélique Fénelon, fut d'abord conseiller puis grand chambrier au Parlement de Toulouse. Cf. son *Mémorial*, passim.

(89) R. Allier, *La Compagnie du Très Saint Sacrement de l'Autel*, Paris, 1914, pp. 16-17.

que la cour « *faisant droit sur les requisitions verbalement faites par le procureur général du Roy a mis et met les acteurs et actrices de l'Opera sous la protection et sauvegarde du Roy et de la Cour* » au sujet de désordres commis par des jeunes gens qui « *ont attaqué ces jours passes les acteurs et voulu forcer les maisons ou logent les actrices* » (90).

JEAN ROBERT.

---

(90) Arch. dép. de la Haute-Garonne, B 1348, f° 252.

~

Le N° II 1959 sera un numéro spécial

DU MYTHE PLATONICIEN
AUX FÊTES DE LA RENAISSANCE

par Hélène LECLERC

Pour éviter tout retard dans sa réception
n'oubliez pas d'adresser votre cotisation 1959

(Voir tarif des cotisations, page III couverture)

à M. le Trésorier de la Société d'Histoire du Théâtre
55, rue St-Dominique, PARIS-VII[e]
C. C. P. 1699-87

Communications

Guignol embourgeoisé

L'histoire de Guignol-personnage prend aujourd'hui, dans l'histoire plus générale des marionnettes, une place importante. C'est, en effet, qu'il existe fort peu de « types » populaires offrant une telle synthèse de leur art, bien peu qui ne se fondent autant avec leurs techniques d'expression. Guignol n'est plus seulement *un* personnage; il symbolise bientôt *tous* les styles ou toutes les tendances des petits théâtres. On verra ainsi, à la fin du siècle dernier, des montreurs de poupées à fils ou à tige jouer sous le nom de théâtre-Guignol. On sait que Laurent Mourguet anime d'abord les figurines traditionnelles de la crèche de la rue Noire, à Lyon; il exploite ensuite la vogue de Polichinelle. Mais sa principale originalité réside dans la création du fameux Guignol. D'où vient-il ? De la rue; tous ses comparses, lui en tête, sortent tout droit, pour parler comme Antonin Artaud, du Théâtre de la rue. Tous ont leur modèle vivant. Guignol s'inspire de la réalité, de son actualité; une actualité ramenée à l'échelle de sa taille, aux dimensions du castelet; l'actualité d'un quartier. Les spectateurs peuvent ainsi aisément mettre un nom derrière chaque poupée, reconnaître tel incident qui s'est effectivement déroulé à tel endroit; en un mot suivre une histoire qui leur appartient déjà. Et c'est là que s'exprime le génie de Mourguet. Le monde « de l'intérieur du castelet » restitue une manière de société, synthétisée dans quelques représentations typiques. Rien ne vient là au hasard; sans doute joue-t-on, en improvisant sur un canevas. Il n'empêche que ces thèmes brodent toujours autour d'une même ligne d'inspiration; Guignol en conflit avec sa petite société, Guignol en proie au Bailli et à ses gendarmes, à l'Autorité, à ses juges, au Propriétaire. Apparaît alors Gnafron. Savant mélange de vices, d'immoralité, il s'affirme comme un génie malfaisant, le tentateur de Guignol. Et à voir avec quelle facilité ce dernier se laisse convaincre par son âme damnée, on devine de quel côté penche la balance. Rarement, très rarement du « bon côté ». Mourguet, ex-soyeux, ne s'avère pas être un partisan convaincu des vertus de la morale bien pensante. Il s'en faut.

En alignant les titres des premières saynettes du Théâtre Mourguet, l'on peut déjà évaluer les traits saillants de ses aventures. Tantôt « Marchand de veaux », « Marchand de picarlaus » ou « Marchand d'aiguilles », Guignol fait surtout commerce de calembours, ou, pour reprendre une expression bien parisienne, « il vend du vent ». Cette pratique discutable conduit aux pires difficultés matérielles; dans le fameux « Déménagement », il enlève clandestinement, « à la cloche de

bois », tout son mobilier. Ou du moins il s'y essaie. Lorsque sa situation se révèle plus désespérée encore, le miracle s'accomplit; le millionnaire averti reconnaît la noblesse de sentiment de notre pilier de cabaret. Il lui offre alors généreusement ses millions (cf. Les frères Coq). Ainsi la mythologie populaire épanche-t-elle sa soif de justice sociale par les actions compensatrices du dieu Hasard, Fortune ou Chance. A moins que le cousin d'Amérique...

Mourguet a vécu toutes les affres de la misère; il peut, mieux qu'un autre, les restituer fidèlement. Son expérience de forain, son métier de marionnettiste vont lui servir. Avec de l'humour, sourire du pauvre, Guignol feuilletera son catéchisme du déclassé, de l'inadapté social, le ponctuant d'une bastonnade chapitre après chapitre. Le public rit de ses malheurs vengés, de ses hantises chassées l'espace d'une représentation. Mieux, non seulement son héros triche avec les règles et ne va pas pour autant en prison, mais il ridiculise ses représentants, feint le juge, et tue la mort. Le voilà bien le théâtre de catarsis.

Jules Onofrio, auteur du premier recueil paru en 1865, évoque l'image d' « ... *un homme du peuple, bon assez enclin à la bamboche, n'ayant pas trop de scrupules, toujours prêt à rendre service aux amis; ignorant mais fin et de bon sens, qui ne s'étonne pas facilement, qu'on dupe en flattant ses penchants mais qui parvient toujours à se tirer d'affaire* ».

Le succès vient; les imitateurs aussi.

Le théâtre Mourguet fonctionne au café Condamin. La bourgeoisie libérale, celle qui s'intéresse au « folklore » ne poussera pas l'audace jusqu'à mêler ses applaudissements feutrés par des gants aux trépignements et aux claques retentissantes du bas peuple. Aux dires de Mademoiselle Onofrio, fille du précédent, il y avait foule les jours de représentations et l'on s'arrachait les cartes d'invitation libellées en style canut. C'est la mode; les salons abritent désormais, des castelets démontables. Le répertoire se modifiera en conséquence. Hier prolétaire, par ses origines, Guignol accèdera, par l'artisanat... ou le mariage, à la bourgeoisie. On connaît le fameux « enrichissez-vous » lancé au bon moment par un orfèvre en la matière. Voici les marionnettes gagnées par la contagion. Tout de bon, Guignol se fait commerçant, artisan, avocat... boursicotier. Il a ses Amis. L'Académie du Gourguillon cache, sous des pseudonymes, les grands bourgeois lyonnais.

« *Il y a des gens qui appellent cela de l'hypocrisie. Pourquoi ne pas y voir plutôt un juste souci des convenances ? Si l'on a des faiblesses, il vaut mieux à tout prendre, les cacher que de les étaler* » écrit en 1929, le préfacier d'un recueil publié par les Amis de Guignol.

Ce même « juste souci des convenances » a permis à Onofrio, Président de Chambre, d'amputer les premiers textes qu'il fit imprimer; « *tantôt il a modifié les dénouements trop uniformes des comédies, inséré de ci de là un complément de circonstances qui n'appartient certainement pas au texte primitif, tantôt il a élagué des scènes ou raccourci des dialogues ou parfois même développé un récit un peu trop orné pour appartenir à la rédaction première; enfin, il a poli le style et rectifié l'orthographe* » (Nouveau recueil des Pièces de Guignol - 1925 - dans la préface). Il ne s'agit plus, à vrai dire, du Guignol de Mourguet, mais d'un personnage nouveau qui lui ressemble de moins en moins « *...pas l'ombre d'une canaillerie dans l'âme; l'ouche s'allonge chez le boulanger, les quittances s'accumulent chez le régisseur, le marchand de vin mesure son crédit; Guignol soulagera sa bile et adoucira son amertume par quelques imprécations courantes contre les gredins de propriétaires, les scélérats de regratiers ou les empoisonneurs en porte à pot, mais tout cela n'est que manière de parler, c'est la plainte du pauvre diable que poursuivent la guigne et le chômage. Sa méchante humeur s'arrête aux mots; Guignol maudit ses créanciers*

mais il les paie ou jure de les payer. Il ne lui viendrait pas à l'idée de pétroler les boutiques; son robuste bon sens n'est point entamé par les misères de la vie ». Ainsi Claudius Canard, président de l'Académie du Gourguillon voit-il son personnage, sans doute ce même Guignol domestiqué qui recommandera, en 1914-1918, de souscrire aux emprunts nationaux.

Cet affadissement rompt l'équilibre des caractères du théâtre Guignol. Gnafron tend à supplanter son vieux comparse. « *...Alors qu'il etait absent de nombreuses comédies anciennes, il a désormais sa place dans chacune des pièces actuelles... Souvent dans les parodies il prend le rôle à effet, sur qui repose toute la bouffonnerie de l'œuvre tandis que Guignol en est réduit à jouer les jeunes premiers toujours un peu tendres et effacés. Cela tient sans doute pour une bonne part à l'éclat que donne à ses rôles, l'incomparable Gnafron qu'est Monsieur Neichtauser. Les auteurs sont tout naturellement portés à écrire pour lui le rôle à succès. De plus en plus, également, sans doute sous l'influence d'une mode généralisée, presque irrésistible dans le roman et le théâtre, nos pièces comportent, plus ou moins marquées, une intrigue sentimentale, et s'achèvent par le mariage de Guignol, quelquefois par celui de Gnafron ou encore par l'un et l'autre* ». Préface du Nouveau Recueil de Guignol - 1925 - Masson. Lyon).

Laurent Mourguet jouait sans manuscrit; les théâtres de Guignol n'en auront que du jour où l'administration municipale exigera qu'on les lui soumette aux fins de censure avant chaque représentation. L'introduction des castelets dans les salons draine l'attention d'artistes, d'écrivains, donc d'auteurs possibles. Ce mouvement d'intérêt suscite en effet des manuscrits. Ils modifient, pour la plupart, les caractères fondamentaux des personnages du Guignol sans pour autant parvenir à imposer un style nouveau. Le Guignol de la fin du siècle dernier porte déjà les marques de cette métamorphose; il vit toujours sous l'enveloppe de son ancêtre, parle beaucoup, cultive volontiers le calembour mais abandonne aussi volontiers sa trique pour la révérence.

Les « classiques » aussi portent les stigmates de ces amputations, opérées sous le prétexte de dramatisation, de théâtralisation. Ainsi le monologue introductif du « Déménagement » est purement et simplement supprimé; Guignol y racontait ses nombreux métiers; l'épilogue fait place à un plat complet sans relief, très conventionnel. Le censeur a, par contre, soigneusement sauvegardé les coq-à-l'âne. Serait-ce un avertissement ? Le public adulte a déserté les théâtres de marionnettes. Il lui préfère le cinéma. Et aujourd'hui Guignol vit mal, au fond des squares.

Obratzov écrivait « A son heure, *Guignol a vaincu Polichinelle parce qu'il parlait des choses de son temps* ».

Reste à savoir qui, aujourd'hui, a vaincu Guignol ?

EMILE COPFERMANN.

Le Théâtre Français à l'Etranger

Durant la saison 1958-59, les théâtres allemands afficheront notamment : *Jacques ou la soumission*, d'Eugène Ionesco (Darmstadt), *Kean*, d'Alexandre Dumas, adaptation de Jean Paul Sartre (Théâtre Thalia, Hambourg), *Paolo-Paoli*, d'Artur Adamov (Hanovre), *Le système II*, de Georges Neveux (Stuttgart), *Les dés sont jetés*, de Charles Cordier (Celle), *Sous Contrôle* et *les Bonnes*, de Jean Genêt (Théâtre de Chambre, Heidelberg), *Shéhérazade*, de Jules Supervielle (Pforzeihm), *Ubu-Roi*, d'Alfred Jarry (Kammerspiels, Münich et Darmstadt), *L'Arlésienne*, d'Alphonse Daudet et Bizet (Constance), *Les héritiers Rabourdin* (Celle).

An: 1718.

Mit Gnädigster Obrigkeit Bewilligung

Werden heut Monntag den 21. Februarij.

Die Königliche Pohlnische / und Churfürstl. Sächsische Hoff-

COMOEDIANTEN

Denen Respectivè Herren Liebhabern Teutscher Schau-Spiele mit einer vortrefflichen und modesten Haubt-Action auffwarten.

Selbige wird betitult:

Der mit 23. Wunden auf dem CAPITOLIO zu Rom/ermordete JULIUS CÆSAR Erster Römischer Kayser

Oder:

ARLEQUIN Der lustige NEAPOLITANER.

Eine lustige Nach-Comödie / so auß Monsieur Moliere entlehnet / und wird genannt: Les Præcieuses Ridicules.

Oder:

Die lächerliche Jungfern.

Der Schau-Platz ist auff der Neu-Stadt in dem Hoch-Gräfflichen Excellentz (titul.) Sporckischen Comödi-Hauß / und wird precisè umb 4. Uhr angefangen.

Les Précieuses Ridicules à Prague en 1718 (Musée de Prague N° 890/54)

Communication de JEAN BRABEC

Hommage à Angelo Beolco dit Il RUZZANTE (1502-1542)

La France a quelque raison de se réjouir de voir enfin se dresser, sur une place de Padoue, sa ville natale, la statue (1) trop longtemps attendue, d'un des plus illustres auteurs, chefs de troupe et comédiens de la Renaissance italienne, puisque fort longtemps ses compatriotes semblèrent l'ignorer, alors que l'un des premiers, en 1860, dans son livre *Masques et Bouffons,* Maurice Sand consacra un long chapitre à l'auteur de la *Moschetta,* de la *Fiorina,* de la *Piovana,* de l'*Anconitana* et de ses admirables prologues et dialogues rustiques.

Nos amis italiens n'ont pas manqué de le rappeler et de rappeler aussi les deux volumes qu'Alfred Mortier, en 1925, consacra à la vie et à la traduction en langue française des œuvres de l'illustre Padouan (2).

Dans son discours inaugural, Luigi Gaudenzio nous a fait l'honneur de le rappeler et de rappeler aussi que Jacques Copeau, puis Charles Dullin, mirent à la scène l'un l'*Anconitana,* l'autre le *Retour de Ruzzante de la Guerre.* Nous-mêmes en avons donné des extraits à la radio, avec Jacques Fabbri dans le personnage de Ruzzante, en attendant l'occasion de rassembler en une action continue — comme l'avait esquissé Maurice Sand — divers épisodes de cet ensemble d'une grande puissance dramatique et d'une saisissante actualité.

Nous ne saurions trop nous réjouir avec les personnalités padouanes et vénitiennes, à la générosité de qui on doit l'œuvre d'Amleto Sartori, de la solennité qui fut donnée à son inauguration officielle.

L. Ch.

---

(1) Dûe au statuaire Amleto Sartori, rénovateur de l'art du masque selon la tradition et la pure technique des Comédiens de l'Art, à qui font appel, dans le monde entier, tous les hommes de théâtre soucieux de retourner aux vérités originelles de l'expression corporelle du Comédien.

(2) Depuis lors Giuseppe Toffanin, Mario Apollonio, Benedetto Croce, Ludovico Zorzi, Gianfranco de Bosio, Carlo Grabher, ont apporté de précieuses contributions à l'œuvre du maître de l'*honesto ridere,* lourde de prolongements tragiques et profondément humains, qui fait de lui un grand précurseur de notre Molière de par l'accueil fait à son personnage aussi bien par le public populaire que par les lettrés sous l'admirable patronage du Signor Cornaro, l'un des plus raffinés protecteurs des arts et des lettres dont l'Italie fut l'abondante et généreuse mère.





Etude pour la tête de la statue du Ruzzante à Padoue

par Amleto Sartori - Novembre 1958



La statue du Ruzzante

Expositions

Décors et Costumes

Des maquettes de décors et costumes de Georges Annenkov (en décembre) et Jean-Denis Malclès (en janvier) ont été exposées chez Dominique, 19, rue Bréa.

Une Exposition des Trésors de la Comédie-Française à Bruxelles

Il vient de se passer un fait extraordinaire : pour la première fois les inestimables souvenirs que détient la Comédie Française dans leur habituel écrin de Paris ont quitté celui-ci pour passer une frontière amie et s'installer au Cercle Royal Gaulois de Bruxelles, jouxtant le Théâtre Royal du Parc fondé en 1782 et qui accueillit des centaines de fois sur son plateau les artistes et les sommités de la Comédie Française.

Il serait superflu d'insister sur le retentissement que cette exposition — laquelle demeura ouverte jusqu'au 10 octobre 1958 — eut sur le public lettré et connaisseur de la capitale. Pour les jeunes générations, que de découvertes; pour les personnes d'âge, que de souvenirs lointains réveillés, que de grands noms que la mémoire remet sur les lèvres!

Une émotion de qualité vous saisissait à la vue de tous ces portraits fameux, de tous ces objets, reliques de temps révolus mais encore tout imprégnés de gloire et de prestige. Ils sont éloquents par eux-mêmes pour les étrangers comme pour les Français.

En marge de cette exposition, dont le succès fut grand, les organisateurs eurent l'heureuse inspiration de lui adjoindre des conférenciers de valeur. Les sujets choisis s'harmonisaient avec bonheur aux choses exceptionnelles montrées. M. Pierre Descaves parla de Molière et, par le jeu d'un dialogue chargé d'esprit et d'érudition, M. le Duc de Brissac, Président des Amis de Versailles, et Mme la Baronne Maud de Belleroche, conférencière née, grande voyageuse et poétesse de renom, entretinrent un auditoire nombreux de « Versailles côté cour, côté jardin ». Ce fut un régal d'Histoire, la grande et la petite s'imbriquant délicieusement au gré des pages épiques et des anecdotes piquantes.

Mère nourricière du Théâtre français, la Comédie-Française a, par cette exposition de ses trésors, admirablement complété ce que le Pavillon de la France à l'Exposition Universelle de Bruxelles 1958 avait valablement et efficacement montré en matière de théâtre français contemporain.

Nul doute que de la conjonction de tant de réalités et de richesses sortira un élan nouveau.

Maurice DEFLANDRE,

Notes et Informations

Cours public à la Sorbonne

M. Jacques Schérer a consacré son cours public (5 décembre 1958-20 mars 1959) à *Quelques interprétations de Racine depuis Racine.*

Racine et ses contemporains - Le Racine de la Régence : Adrienne Lecouvreur - Racine vers 1750 : Mlles Gaussin et Clairon, Jean-Jacques Rousseau - Le Racine de Voltaire et les éditions illustrées de 1760-1769 - Le Racine révolutionnaire et impérial : artistes et critiques - Le Racine romantique - Le Racine de Rachel et son écho dans la critique - Racine à la fin du 19e s. : Sarah Bernhardt, Bartet et la critique - L'entre-deux guerres : mises en scène réalistes et critique poétique - Racine depuis 1945 : principales mises en scène et mises en onde; problèmes de méthodes littéraires posés par les derniers critiques.

Un document filmé

Nous ne saurions passer sous silence la présentation filmée du *Bourgeois Gentilhomme* à la Comédie-Française, sous la direction de Jean Meyer. Les critiques, les théoriciens pourront à loisir discuter si, du point de vue du théâtre aussi bien que du cinéma, l'entreprise est opportune.

Un fait est là : Jean Meyer a versé au dossier de l'Histoire des Arts et Métiers du Théâtre un document authentique, d'une incontestable valeur et d'un non moins incontestable intérêt. Grâce à elle, ainsi qu'il se l'est proposé, Jean Meyer permet d'assister à une représentation du Bourgeois telle que les Comédiens Français la conçurent et la réalisèrent en 1958. Ainsi, ajoute fort justements le responsable, « La Maison de Molière, après trois cents ans, retrouvant l'itinéraire de l'Illustre Théâtre, visitera la moindre bourgade et, grâce au cinéma, servira son patron avec un faste qui, jusqu'à présent, n'était réservé qu'à Paris ».

Le 4e Congrès des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle (Sept. 1959)

Ce Congrès se réunira à Varsovie du 13 au 17 septembre prochain.

Nos Emissions

PRESTIGE DU THÉATRE
Saison 1957-1958 (suite)

PANORAMA DU THEATRE RUSSE (suite).
1er janvier - 23 avril 1958 (1)

La Comédienne : Tania Balachova.
Le Comédien : François Chaumette, *de la Comédie Française.*
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel.

Pouchkine et la création de l'Opéra russe - Gogol - En marge du *Révizor,* directeurs, metteurs en scène, interprètes - Ostrovski - Tolstoï - La Société d'Art et de Littérature, le Théâtre Artistique de Moscou - La Maison de Tchékhov - Gorki - L'anti-réalisme : Meyerhold - Le meyerholdisme - Vladimir Maïakovski - Le Théâtre, école du peuple.

Ont participé à ces émissions : MM. Jean-Louis Barrault, Roger Bret, André Brunot, *doyen honoraire de la Comédie Française,* Alain Carel, Olivier Hussenot, Pierre Palau, Sacha Pitoëff, Daniel Sorano, Mmes Loleh Bellon, Eléonore Hirt, Wanda Kérien, Carmen Pitoëff, Raymone.
Texte de Nina Gourfinkel et Léon Chancerel.

BEAUMARCHAIS ET SON TEMPS
20 avril - 30 juillet 1958

La Comédienne : Gisèle Casadesus, *Sociétaire de la Comédie Française.*
Le Comédien : Jean Darcante.
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel.

Comment Pierre Augustin Caron, fils et petit-fils d'horloger, devint M. de Beaumarchais, contrôleur de la bouche du Roi, Maître de Musique de Mesdames de France et Lieutenant Général des Chasses - *Clavigo* ou l'aventure espagnole - Des parades au drame bourgeois - La comédie larmoyante - Beaumarchais en prison - La dame aux quinze louis - *Le Barbier de Séville* - L'origine de la Société des Auteurs - Agent secret, affairiste, éditeur, armateur, contrebandier - *La Folle Journée* -

---

(1) Voir première partie in RHT, IV, 1957, p. 313.

Tarare - *La Mère Coupable* - Beaumarchais et la Révolution - L'homme et l'œuvre devant la critique.

Ont participé à ces émissions : MM. Claude Boren, François Chaumette, *de la Comédie Française,* Pierre Mirat, Daniel Sorano. Mmes Wanda Kérien, Christiane Moinet.

Texte de Paul Blanchart et Léon Chancerel.

Saison 1958 - 1959

L'ILLUSTRE MONSIEUR RACINE... DE L'ACADEMIE FRANÇAISE POETE, GENTILHOMME DE LA CHAMBRE, HISTORIOGRAPHE ET CONSEILLER DU ROI

8 octobre 1958 - 11 mars 1959

La Comédienne : Louise Conte, *Sociétaire de la Comédie Française.*
Le Comédien : François Chaumette, *de la Comédie Française.*
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel.

Le procès Racine - Du grenier à sel de La Ferté-Milon à la Cour de France - Où paraît Monsieur de Molière - Racine et l'Hôtel de Bourgogne - D'*Andromaque* aux *Plaideurs* - Jean Racine, poète comique - *Britannicus* - Le thème du monstre naissant : plaidoyer pour Néron - *Les deux Bérénice* - Un auteur arrivé : De *Bérénice à Mithridate* - De *Mithridate* à *Iphigénie* - « Mon Dieu quelle guerre cruelle ! » (1673-1674) - L'opéra contre la tragédie - La tragédie d'*Iphigénie* - La genèse de *Phèdre* - Mise en scène de *Phèdre* - La cabale de *Phèdre* - « Ces Messieurs du Sublime » - Aspirations, contradictions, accommodements et contraintes 1677-1689 - Une *Esther* « grand siècle » - L'étrange destin d'*Athalie* - Les dernières années et la mort.

Ont participé à ces émissions : MM. Jean-Louis Barrault, Roger Bret, André Brunot, *doyen honoraire de la Comédie Française,* Paul-Emile Deiber, *sociétaire de la Comédie Française,* Jean Desailly, Daniel Ivernel, Jean Marchat, *sociétaire de la Comédie Française,* Louis Vaunois, président de la Société Racinienne. Mmes Maria Casarès, Renée Faure, *sociétaire de la Comédie Française,* Germaine Kerjean, Linette Lemercié, Rose-Marie Moudouès.

Texte de Léon Chancerel.

HISTOIRE DU THEATRE COMIQUE EN FRANCE AU XIXe SIECLE

à partir du 18 mars 1959

La Comédienne : Marguerite Pierry.
Le Comédien : Louis Ducreux.
Sébastien, le Secrétaire : Léon Chancerel.

Texte de Léon Chancerel, avec la collaboration de Paul Blanchart.

Les textes des émissions peuvent être consultés à la Bibliothèque de la Société d'Histoire du Théâtre, 98, Bd Kellermann, Paris-13e. GOB. 46-55.

In Memorian

HENRI BEAULIEU

Le lundi 16 décembre 1957 s'est éteint au début de l'après-midi, après deux mois de pénible maladie, Henri Beaulieu qui était depuis cinquante-et-un ans le bibliothécaire de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, sauf une interruption de quatre années à partir de 1948 où il avait pris une retraite déjà bien méritée alors avant d'être rappelé à ces fonctions qu'il détenait avec une compétence, une conscience et une courtoisie à quoi on rendait un hommage unanime. Il avait eu quatre-vingt-quatre ans en juillet 1957.

Avant d'entrer à la S.A.C.D., il avait été, durant plusieurs années attaché au Musée Carnavalet où il fut le collaborateur de Georges Cain. C'est Victorien Sardou, si passionné d'histoire, qui, fréquentant beaucoup Carnavalet, y avait rencontré, connu et apprécié Henri Beaulieu et lui avait proposé de venir mettre en ordre la Bibliothèque de la Société des Auteurs, ensemble déjà ancien et fort riche mais qui demeurait quelque peu stocké au hasard selon les sièges successifs de la Société. A cette tâche, Henri Beaulieu se dévoua avec une abnégation exceptionnelle, et il dirigea au cours de sa carrière cinq déménagements et emménagements de cette bibliothèque, avec l'installation définitive en 1929 dans les locaux actuels de la rue Ballu, et un déménagement partiel des éléments les plus précieux lors des événements de 1940.

Cette abnégation fut effectivement si exceptionnelle que, pour se consacrer à sa charge, Henri Beaulieu renonça volontairement à ses travaux personnels d'historien. Il avait précédemment publié un ouvrage sur *les Théâtres du Boulevard du Crime* (1905), d'une riche et précise documentation, qui fait encore autorité. Il avait à peu près achevé un autre travail sur l'histoire du Gymnase à la publication duquel il renonça. Cette volonté d'effacement était dictée par une extrême modestie et par la délicatesse de ne pas paraître se distraire de la tâche qui lui avait été confiée, par le scrupule de ne pas se mettre en valeur et de ne porter ombrage à quiconque par les succès personnels à quoi il pouvait si légitimement prétendre. Au surplus, sa très fine ironie, fort nourrie de Voltaire et de France, abritait sous la plus exquise courtoisie un mépris amusé pour les succès surfaits, pour les fausses valeurs et pour les agitations et les prétentions vaines.

Apparenté à la lignée des Duvernoy, dynastie de musiciens qui, depuis le XVIII[e] siècle, a donné des instrumentistes, des chanteurs, des compositeurs et des professeurs, et aux Viardot (donc aux Garcia

et à la Malibran), il connaissait le monde de la musique aussi bien que celui du théâtre et était fort riche de souvenirs et de documents. Les mêmes sentiments qui avaient limité son œuvre personnelle lui firent dédaigner de publier et d'utiliser ces souvenirs et ces documents, et aussi ceux qu'il détenait venus de Tourguéniev, intime des Viardot et dont Louis Viardot fut l'un des traducteurs (on sait que pourtant certains inédits de Tourguéniev, retrouvés dans les papiers de Pauline Viardot, ont été publiés par le slavisant érudit André Mazon, ami de Henri Beaulieu).

Si l'on peut regretter, du point de vue de l'histoire, cette extrême discrétion d'un homme de science parfaite et de qualité exceptionnelle, on peut en revanche se réjouir que la bibliothèque et les collections de la Société des Auteurs en aient été les bénéficiaires. C'est grâce à Henri Beaulieu que cette très riche bibliothèque et de fort précieux documents d'archives ont été conservés, inventoriés, classés et constituent une intéressante source pour le travail historique.

Ajoutons qu'à ses débuts Henri Beaulieu avait consacré une part de son activité à la gestion du Cercle des Escholiers, groupement alors jeune, dynamique et représentant une force authentique dans « l'avant-garde » de cette époque. Enfin, précisons qu'entre l'érudit et bibliothécaire Henri Beaulieu et le comédien Henri Beaulieu (qui fit une longue et diverse carrière, tenta un « Théâtre du Peuple » au Théâtre Moncey en novembre 1903, joua dans la compagnie de Gaston Baty et mourut en juin 1953) il n'y avait qu'une simple homonymie, sans nulle parenté; on alla pourtant parfois jusqu'à les confondre : épargnons cette erreur à ceux qui se pencheront sur la première moitié du XXe siècle.

PAUL BLANCHART.

ERRATA 1958, N° 4

Page 371 : Légende, lire : salle des éditions *princeps*.

Page 379 : Légende, lire : Bibl. de l'Arsenal *1934*.

Livres et Revues

France

Henri GOUHIER. — **L'œuvre théâtrale**. 1 volume in-8°, 218 pages, Paris, Flammarion, Collect. Bibliothèque d'Esthétique, 1958.

Après *L'Essence du théâtre* et *Le Théâtre et l'Existence,* M. G., poursuivant son analyse philosophique du domaine dramatique, rejoint ici plus directement son objet et considère maintenant l'œuvre dans sa réalité vivante, homogène, dans sa personnalité complexe mais une. « Le présent ouvrage n'est qu'un essai », dit-il modestement dans sa *Conclusion.* Peut-il en être autrement d'un ouvrage qui ne prétend pas englober tous les aspects de la création dramatique et qui laisse de côté non seulement les formes imprévisibles que peut prendre demain cette création, mais certaines œuvres contemporaines comme celles de Beckett ou d'Adamov, que leur caractère original rendrait peut-être moins bien adaptées aux analyses qui nous sont proposées.

L'explication de l'œuvre théâtrale que donne M. G. est d'inspiration bergsonienne. L'auteur estime, en effet, semble-t-il, que, depuis Aristote, aucune pensée philosophique que celle de Bergson n'a été susceptible de modifier assez profondément l'idée de l'homme pour qu'une nouvelle explication philosophique de l'œuvre dramatique en fût la conséquence nécessaire. Au contraire, la pensée qui cherche dans le mouvant la vraie nature de l'homme, qui prétend appréhender la vie se faisant, qui, d'autre part, met en lumière la faculté créatrice de l'évolution, devrait, appliquée à la création dramatique, susciter une nouvelle esthétique. Ainsi, complétant ou renouvelant par leur base les vues d'Aristote, dont il souligne et développe d'ailleurs la richesse et la profondeur, M. G. tente d' « essayer » sur le corps protéen de l'œuvre dramatique une nouvelle esthétique, vêtement souple et cependant ajusté de très près, qui laisse la liberté des mouvements mais dessine avec précision les formes essentielles du sujet.

Comme Aristote avait tiré ses vues esthétiques de l'observation des œuvres dramatiques qu'il connaissait, le philosophe moderne, loin de légiférer, va tenter de transformer en idées distinctes les idées claires qui sont celles des auteurs ou du public concernant ces œuvres. Mais deux avantages s'offrent à l'analyste moderne : d'abord l'immensité relative de son champ expérimental par rapport à celui qui s'offrait au Stagirite, et la variété infinie des éléments

qui constituent ce champ; ensuite une philosophie nouvelle qui met l'accent, nous l'avons dit, sur l'aspect mouvant de l'homme et sur sa faculté créatrice. Il est donc naturel que l'attention de la pensée moderne se porte sur l'étude d'un art qui vise à créer une action surprenante et à offrir des personnages en devenir, comme il est naturel que la philosophie existentielle cherche à s'exprimer, qu'il s'agisse de Sartre ou de Gabriel Marcel, dans et par le théâtre.

L'œuvre théâtrale a une double finalité : « divertir », au sens pascalien du terme, un public qui éprouve du plaisir à s'évader hors de la vie quotidienne et hors de lui-même ; encore faut-il, pour que l'œuvre soit accomplie, que ce *divertissement* soit provoqué par l'impression qu'aura le public de la *présence* d'un personnage. Ainsi deux types d'œuvres se distinguent : celles qui n'ont comme fin que d'obtenir ce *divertissement* et celles qui ajoutent à cette fin la création d'un ou plusieurs êtres donnant, par leur caractère indéfini et comme insaisissable, l'impression de la vie. Et le chef-d'œuvre qui reste insensible dans son succès permanent aux variations historiques de la Société sera celui où cette impression d'existence se maintiendra à travers les siècles grâce à la richesse du personnage moral, à sa complexité, à sa vérité humaine, surtout grâce à la part d'incertitude qu'il comporte. C'est dire que l'œuvre sera d'autant plus accomplie que, par un de ses personnages, elle rivalisera avec la vie, et son créateur avec le Créateur.

Cette impression permanente de vie, comment l'artiste arrivera-t-il à la donner à son public? Par l'imitation, dit Aristote; mais, remarque M. G., cette imitation « n'est qu'un moyen en vue d'une fin qui est la création de personnage agissant » (p. 35). Entre le ou les hommes imités et le personnage créé, une marge s'établit dont la largeur mesure le génie de l'auteur. Encore faut-il que l'imagination créatrice reste, pour intéresser, dans les limites du vraisemblable; et Dieu sait si, depuis Aristote, cette question de la vraisemblance a fait couler de l'encre! En fait, tout ce qui s'imposera par une présence incontestable paraîtra vraisemblable. Et cette réalité humaine, nous y croirons non tant par la logique qui reliera les faits aux caractères et aux passions, comme le voulait Corneille, que grâce au sentiment que nous aurons de retrouver dans le personnage un peu de ce mystère qu'est, pour autrui comme pour soi, toute personnalité humaine, source inépuisable de questions.

Parmi les vues originales de M. G., nulle ne me semble aussi riche que la distinction qu'il établit (ch. III) entre *intrigue* et *action*, distinction qui est une « donnée de la conscience dramaturgique » (p. 63). L'action est le « schéma dynamique », qui n'est ni la suite des événements, ni « l'idée générale » de la pièce, mais qui est, chez l'auteur, et au départ de sa création, la situation morale aperçue, riche de possibilités de développements. C'est autour de ce schéma que s'organisent les situations matérielles, que se constitue l'intrigue. La fabrication de la pièce consiste ainsi à intégrer dans l'histoire une situation morale, point de départ ou point d'arrivée. L'action sera, dans la pièce achevée, l'ensemble des mouvements du cœur ou de l'âme; l'intrigue l'ensemble des mouvements extérieurs. Pour que la pièce existe sur le plan dramatique, il ne saurait y avoir action sans intrigue; mais il peut, dans le vaudeville ou le mélodrame, y avoir intrigue sans action.

Ces deux éléments de la pièce ont, chez l'auteur, deux sources bien différentes; l'action est provoquée par l' « émotion créatrice » (p. 92); l'intrigue est issue de l' « instinct de fabulation », deux notions bergsoniennes; ils ont, chez le spectateur, deux effets différents (p. 114). Par l'action, le spectateur participe à l'acte créateur de l'auteur et est amené à s'interroger sur le caractère des personnages,

dont la réalité s'impose à lui et enrichit son expérience, tandis que l'intrigue l'émeut passivement.

Que sera donc, dans cette perspective nouvelle, la fameuse unité d'action ? Elle consistera dans l'adéquation aussi parfaite que possible de l'intrigue et de l'action, tous les éléments de la première, si variés soient-ils, et même logiquement incohérents, étant significatifs et propres à éclaircir l'action. Guizot, en 1821, dans son introduction à la nouvelle traduction de l'œuvre de Shakespeare, avait déja aperçu cette idée, avec une justesse et une profondeur de vues remarquables. Le rôle plus ou moins important donné aux événements extérieurs ne correspond pas à un degré plus ou moins grand de l'unification de l'action, mais à deux conceptions différentes de cette unité.

Ainsi, lorsque le metteur en scène organisera la représentation, il devra partir de l'action, non de l'intrigue, tant pour tous les éléments scéniques que pour le rythme; le temps de l'action correspond à ce que Bergson appelle la durée, celui de l'intrigue à ce qu'il appelle le Temps (p. 151-161).

A la lumière de ces idées, M. G. tente de préciser la hiérarchie de valeur des genres dramatiques. Le tragique suppose une transcendance; le comique repose sur la confrontation et le mélange d'un type simple et d'une ambiguïté vitale. L'action, dans les deux cas, est l'essentiel. La pièce d'intrigue pure supprime cette action. Le grand théâtre sera celui qui nous pose un problème moral ou psychologique par lequel nous sommes tentés de chercher à comprendre une humanité mystérieuse, de suivre une *révélation* (p. 196), de connaître un homme. Le théâtre de moindre ambition remplace le *mystère* à déchiffrer par le *secret* à découvrir. Mais ce secret découvert, rien ne reste. Le mystère reste toujours à déchiffrer. De deux œuvres également parfaites en leur genre (p. 210-213), *Tartuffe* et *Les Fourberies de Scapin,* l'une pose le mystère d'une âme, une action; l'autre ne pose aucun mystère. La hiérarchie des genres repose sur des principes proprement dramatiques, et non sociaux ou moraux.

Ce résumé schématique de l'ouvrage de M. G. en accentue tout à fait injustement le côté abstrait. En fait, il n'est pas une idée qui ne se réfère à un texte dramatique ou à un document relatif à la création de l'œuvre, comme ceux, si curieux, que l'auteur réunit, pp. 97 à 112, sous le titre de *Témoignages.* L'œuvre est bien d'un philosophe, qui s'appuie sur les notions de Bergson et sur les vues de Gabriel Marcel, mais c'est l'œuvre d'un amateur de théâtre, attentif non seulement aux textes, mais à tous les détails de la représentation. Couronnement de la trilogie qu'il consacre au théâtre, ce dernier ouvrage apporte des idées si neuves et si justes qu'il ne saurait être négligé par quiconque veut exprimer, ou s'expliquer, une œuvre dramatique.

Ph. Van Tieghem.

Pierre BRISSON. — **Propos de Théâtre.** Paris, N.R.F., 1957, 234 p.

« En recueillant ici quelques textes écrits depuis la Libération sur des hommes, des personnages ou des questions de théâtre », écrit Pierre Brisson dans l'Avertissement (qui n'est pas l'un des moindres charmes de ce recueil) « j'ai cédé, je m'en excuse, à un désir un peu nostalgique : celui de me prouver que l'art dramatique *dont les circonstances m'ont éloigné* (1) n'a jamais cessé de me tenir à cœur. »

Cette nostalgie et cette fidélité du cœur, dont croit devoir s'accuser

---

(1) C'est nous qui soulignons ces mots.

le directeur du *Figaro*, nous émeuvent et nous réjouissent : ne revient-on pas toujours, comme l'assure le proverbe, à ses primes amours — surtout lorsque l'on est le fils d'Adolphe Brisson et le petit-fils de Francisque Sarcey? Le théâtre, qui s'énerve et s'affole et s'épuise et se cherche au sein de difficultés de toutes sortes, a tellement besoin de guides avertis, d'observateurs, de conseillers vraiment qualifiés par leur haute culture littéraire et par leur connaissance intime des mystères de la profession théâtrale, de sa grandeur et de ses misères, de ceux-là, sévères et tendres, mesurés dans leurs propos, possédant notre langue en ses nuances les plus subtiles, nourris des grands classiques, ouverts à toutes les recherches que réclament tous les honnêtes ouvriers du théâtre! Ils ne trouvent hélas trop souvent, dans la presse — à quelques rares exceptions près — que de hâtifs comptes rendus, distributeurs de louanges banales ou de blâmes — et parfois d'injures — dont les auteurs n'hésitent point à étouffer sans appel et sans remords, de par l'autorité que leur confère un fort « tirage », des talents naissants, à tenter de détruire des réputations durement et noblement acquises, à acculer à la faillite ou à la facilité, au gré de la mode ou des partis, une entreprise respectable!

Pierre Brisson est un de ces guides, de ces conseillers, de ces maîtres plus que jamais nécessaires. Il suffit de relire les livres si lucides, si pertinents à quoi l'on a tant de plaisir et de profit à se référer : *Au Hasard des Soirées, Du Meilleur au Pire, Molière, sa vie dans ses œuvres, Les deux visages de Racine, Propos de Théâtre, Le Théâtre des Années folles.*

Dans ce nouveau recueil de critiques et d'études, on trouvera des pages parfaites sur « *Le Cas Sartre* » (le Sartre de 1947), « *François Mauriac, l'indivisible* », « *Pitoëff, le Visionnaire* », *Strindberg* ou *Tchekov*.

On ne s'étonnera pas que j'y aie relu, avec une particulière émotion, l'étude intitulée « *Les deux Jouvet* » publiée dans la *Revue d'Histoire du Théâtre*, au lendemain de la mort de l'ami qui présida notre Société de 1938 à 1952 et lui donna un élan nouveau et une audience accrue.

Les historiens du théâtre se réjouiront de voir insérées dans cet ensemble les réponses de Pierre Brisson, de Louis Jouvet et de Jean-Louis Barrault à une question posée par le *Figaro Littéraire* à propos de la mise en scène et de l'interprétation des *Fourberies de Scapin*, ou encore « *La lettre à Madeleine Renaud sur Célimène* ». Ceux qui ont connu et aimé Maurice Donnay, mort discrètement en août 1955 et aujourd'hui bien oublié (comment la Comédie Française ne reprend-elle pas son *Ménage de Molière* à la fois si fidèle à l'histoire et si plein d'émotion et d'esprit?) sauront gré à Pierre Brisson d'avoir rappelé la place qui lui est due dans l'histoire du théâtre de « la Belle Epoque » et des « Années Folles ». Et quelles précieuses indications pour une comédienne que l'étude du personnage de Marianne des *Caprices* (« Marianne qui a rêvé ce qu'elle croit être ») ou celui de la Comtesse du *Mariage*, cette « amoureuse de fin d'été » qu'il faut se garder comme d'une « impardonnable erreur d'assombrir ou même de trop alanguir » — encore que « sans qu'elle s'en doute, un certain pathétique s'amasse sur elle »...

Combien la lecture de tels « essais » nous fait regretter que leur auteur tarde à réaliser le charmant projet qu'il avait formé de présenter côte à côte un certain nombre d'héroïnes « plus proches de nous que des héroïnes raciniennes », de l'Angélique de *George Dandin* à la Clotilde de *La Parisienne*.

Quand retrouverons-nous la signature de Pierre Brisson au bas d'une critique hebdomadaire, dans un grand quotidien?

LÉON CHANCEREL.

Le Théâtre Contemporain en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. Numéro spécial d'Etudes anglaises (X, nº 4, Oct.-Déc. 1957), Paris, librairie Didier, 190 pages.

Revue universitaire, *Etudes anglaises* ne se limite pas aux travaux d'histoire littéraire, la connaissance du monde anglo-saxon moderne y occupe une place importante. Ce numéro spécial, sans prétendre nous donner un tableau complet, traite d'aspects importants du théâtre moderne d'Outre-Manche et d'Outre-Atlantique.

A.J. Farmer retrace, d'après une biographie récente, la carrière de Harley Granville-Barker qui joua un rôle décisif dans le renouveau de la mise en scène durant les quatorze premières années de ce siècle. Avec l'aide de Bernard Shaw, il fit du Court Theatre le centre de la vie dramatique londonienne et y représenta, outre les pièces de l'Irlandais, des œuvres d'Ibsen, de Maeterlinck et de Hauptmann. Ses mises en scènes shakespeariennes, à la veille de la première guerre mondiale, marquent également une date. Malheureusement, il manqua de la force de caractère nécessaire pour soutenir son effort, et après son divorce avec l'actrice Lillah McCarthy et son départ pour les Etats-Unis, il vécut en marge de la vie du théâtre.

L'article de J. Dobrinsky sur les débuts de Somerset Maugham au théâtre nous amène aussi au commencement du siècle. Il nous apprend que le brillant romancier et nouvelliste, qui est aussi un dramaturge prolifique, eut des débuts difficiles, fit ses premières armes sous le signe du naturalisme et composa des pièces à thèse avant de trouver sa voie dans la comédie.

C'est d'un autre romancier à succès, qui a laissé lui aussi une œuvre dramatique abondante, que nous entretient Georges Nigot. Cette œuvre est plus proche de nous puisque la première pièce de J.B. Priestley fut représentée en 1932. Fait caractéristique, ce n'est pas seulement en tant qu'écrivain qu'il s'intéresse au théâtre, il possède une expérience de première main de la mise en scène, de la direction d'une salle, et même du jeu de l'acteur et il est l'auteur d'études consacrées à la vie du théâtre sous tous ses aspects. Ce souci de la technique et de l'expérimentation se retrouve dans le traitement des thèmes de ses pièces, et peut-être même dans leur choix. Par exemple, il éprouve une vive curiosité à l'égard des états psychiques (ou « métaphysiques »), télépathie, prémonitions, sentiment du déjà vécu, qui sont susceptibles d'ébranler les notions courantes sur le déroulement du temps. Mais les spéculations sur le temps l'intéressent dans la mesure où elles lui permettent de présenter dans un ordre nouveau les événements dramatiques et de surprendre ou d'émouvoir ainsi les spectateurs. De même ses préoccupations d'ordre politique et social lui inspirent des œuvres comme *Un inspecteur vous demande*, pour prendre l'un des rares exemples connus en France, qui tient de la pièce policière et de la moralité, et où l'enquête menée par un personnage qui, sous l'aspect familier du détective, se révèle finalement comme un messager mystérieux, nous conduit au cœur du problème de la responsabilité sociale.

On pourrait aisément opposer Ronald Duncan, présenté par Jacques Blondel, à Priestley, bon technicien du théâtre qui, grâce à une affabulation dramatique habile, sait propager la bonne parole du socialisme libéral sans avoir l'air de donner dans la pièce à thèse, et qui sait introduire juste ce qu'il faut de surnaturel pour combler un certain vide dans l'esprit du spectateur dont la foi religieuse est devenue tiède ou inexistante. Duncan se situe dans la lignée de T.S. Eliot et se livre volontiers à la satire des « hommes creux » qui ont perdu toute croyance ou espèrent en trouver une nouvelle en dehors de la tradition chrétienne. Plus qu'à Eliot, c'est au Claudel

de l'*Otage* ou du *Pain dur* que fait songer *Stratton*, avec ses éléments de mélodrame et son symbolisme appuyé. Le crucifiement de la femme pour la rédemption de l'être aimé engagé dans les voies de l'orgueil y joue un rôle central, de même que dans une pièce plus récente qui cherche à renouveler le thème de *Don Juan*.

Christopher Fry, s'il a choisi comme Eliot et Duncan le vers comme moyen d'expression, se meut dans un univers différent. Il s'est vu souvent reprocher de trop s'abandonner à une fantaisie gratuite, à une pure virtuosité verbale. Mais O. Mandel discerne plus de constance et de sérieux dans ses desseins. Il voit dans l'amour de la vie, malgré ses imperfections, et dans le respect des êtres vivants le thème majeur de son théâtre. Fry choisit des situations où une victoire morale permettrait de surmonter les antagonismes qui opposent l'homme à l'homme. Le problème se pose déjà dans une pièce biblique (*The First Born*) où Moïse, pour libérer les Hébreux, se voit contraint d'infliger la souffrance à des Egyptiens innocents. Il se pose aussi dans d'autres pièces, à propos d'un chrétien prisonnier des païens, d'une jeune femme accusée de sorcellerie ou, plus près de notre temps, dans *The Dark is light enough*, d'un soldat ennemi, d'un déserteur, que l'héroïne de la pièce continue à couvrir de sa protection après qu'il a attenté à la vie de son fils. C'est encore de la violence et du pardon des offenses qu'il est question dans *Le sommeil des prisonniers*, que J.-L. Barrault présenta à Paris il y a quelques années, et où des prisonniers de guerre revivent en songe des épisodes bibliques qui sont autant d'étapes sur un chemin qui conduit à l'amour du prochain et au respect de la vie.

John Osborne, dernier venu des dramaturges anglais, dont Louis Bonnerot commente avec vigueur et discernement les deux premières pièces, ne songe pas, lui, à édifier, ni à justifier des principes à l'aide de fictions poétiques. *Look back in anger* nous révèle la désillusion et la révolte d'une certaine jeunesse. Nous sommes assez près des héros adolescents qu'incarna James Dean au cinéma. Cependant cette révolte, si elle demeure sur le plan de l'émotion et de l'instinct, n'est pas exempte d'une signification sociale qu'on pourrait définir en termes d' « éducation » puisque le passage par une « public school » confère encore en Angleterre une sorte de privilège de caste. A l'origine du malentendu qui, dans la pièce, menace de séparer un jeune couple, malgré l'amour, il y a ce fait que le mari vient d'un milieu plébéien, que la femme est d'origine bourgeoise. Les pièces d'Osborne ne sont pas autobiographiques mais, comme le montre L. Bonnerot, il y transpose une expérience personnelle. La seconde, *The Entertainer*, met en scène un artiste de music-hall et sa famille. Le music-hall, avec sa robuste vulgarité opposée à un certain raffinement, fait figure de tradition populaire. La pièce, qui dut une partie de son succès à l'interprétation du premier rôle par le magnifique acteur qu'est sir Laurence Olivier, venait à son heure, peu après le coup manqué de Suez auquel fait allusion tel couplet vengeur que la censure supprima à la scène. La mort d'un jeune Anglais au cours de l'expédition d'Egypte donne lieu à des commentaires acerbes sur l'inutilité du sacrifice, et sur le culte rendu à la famille royale.

Il faut attendre et voir si le talent d'Osborne tiendra ses promesses. Constatons pour l'instant la présence d'un accent, d'une flamme, et remarquons que ces deux pièces ne sont pas les seuls signes d'une renaissance. Leur metteur en scène George Devine, animateur de « The English Stage Company », a présenté également au Royal Court Theatre — celui-là même où, il y a un demi-siècle, Granville-Barker fit ses débuts — des pièces de nouveaux dramaturges anglais, Ronald Duncan, Angus Wilson, Nigel Dennis, ainsi que *Les Sorcières de Salem*, *Les Chaises* et *La Bonne Ame de Se-Tchouan*.

Les représentations d'*En attendant Godot* ont suscité, à Londres, des controverses; on s'est passionné pour ou contre. Quant à *Fin de Partie,* cette pièce a succombé récemment à la censure, à cause d'une réplique mettant en doute l'existence de Dieu. J.J. Mayoux consacre à l'œuvre dramatique de Beckett (en tenant compte d'une pièce radiophonique, *All that fall,* donnée à la B.B.C.) une étude d'une singulière pénétration. Parodies du théâtre et parodies de l'agitation humaine dont elles font paraître, à l'aide de procédés caricaturaux dérivés du music-hall, le caractère dérisoire, ces pièces font le procès de notre condition et nous renvoient de notre vie une image qui est celle d'une longue agonie solitaire. Et il faut croire, conclut J.J. Mayoux, que si Beckett a fait admettre cette vision aux spectateurs les plus divers, c'est qu'il s'agissait d'une vérité humaine. Nous ajouterons que ce refus des illusions suppose un certain courage et une exigence qui situe l'œuvre de Beckett, en fin de compte, au delà du désespoir.

Avant de quitter l'Ancien Monde, on aimerait faire état de l'article de Gabriel Marcel sur l'Ecossais James Birdie, mais le philosophe-dramaturge nous laisse sur notre curiosité car il se borne à l'analyse de deux ou trois pièces sans dégager d'idées ni de tendances. Léonie Villard fournit une fort bonne introduction à une étude du théâtre américain d'aujourd'hui, mettant notamment en évidence le rôle décisif des représentations, en 1915-16, à New York, dans une écurie désaffectée, des premières pièces en un acte d'Eugene O'Neill.

Entre ces tableaux réalistes de la vie des gens de mer, et les dernières pièces qu'analyse Suzanne Flèche-Salgues, s'inscrit toute une série d'expériences et de recherches qui, dans la seule trilogie *Le deuil sied à Electre,* aboutissent à une réussite indiscutable. Les spectateurs du Théâtre des Nations connaissent par *Le long voyage vers la nuit* le climat des dernières œuvres. Qu'il mette en scène avec un réalisme minutieux sa propre famille et les souvenirs d'une jeunesse malheureuse, ou, comme dans *Le marchand de glace a passé,* les épaves que sont les familiers d'un bar, le thème est toujours celui des illusions entretenues par l'alcool ou la drogue, et du courage qu'il faut pour faire face à la vie dans sa tragique nudité.

On peut regretter que la tendance du réalisme critique, dont *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller, inspirée par le procès des époux Rosenberg, est un exemple représentatif, ne soit pas étudiée. Elle est mentionnée par contraste dans un essai de Cyrille Arnavon sur Thornton Wilder qui apparait comme le porte-parole habile d'un nouvel américanisme. L'étude d'Arnavon est d'autant plus solide qu'elle s'appuie sur des travaux sociologiques récents sur les petites villes des Etats-Unis, si représentatives de la condition et de l'état d'esprit de l'Américain moyen. C'est l'une d'elles que décrit Wilder dans *Our Town,* avec un réel talent d'écrivain comique. Mais il s'agit de montrer que si, socialement parlant, tout n'est pas parfait, ses habitants peuvent avoir une bonne conscience. Le fait nouveau est que Wilder ne parle pas au nom d'une philosophie du progrès, traditionnelle Outre-Atlantique depuis Franklin, mais d'une conception cyclique de l'histoire, admettant la possibilité d'effondrements, de regressions suivies de renaissances. Ces vues sont développées dans *The Skin of our Teeth* où l'Américain moyen est invité à se reconnaître des ancêtres aux époques les plus reculées de l'histoire humaine, à prendre conscience de son universalité et de sa mission. Ainsi donc Wilder a contribué, sur le mode de l'ironie attendrie, à l'élaboration de l' « idéologie Eisenhower ».

Tenessee Williams, par contre, ne songe pas à définir un nouvel « humanisme », ni à servir une cause. Le choc décisif dans son enfance, nous dit Roger Asselineau, fut d'être transplanté d'une petite ville du Sud à un grand centre industriel sans contact avec la nature.

Il appartient encore à ce type d'écrivains américains qui exercent vingt métiers avant que le succès n'assure leur indépendance. Et devenu célèbre il demeure le nomade, le déraciné qu'il était. Dans *La Ménagerie de verre,* il transpose sur le mode élégiaque le souvenir d'une sœur qui, dans un monde cruel, avait tenté de conserver de fragiles illusions. Peintre souvent brutal de la corruption, il garde lui-même, nous dit Asselineau, la nostalgie de la pureté, comme Blanche Dubois dans *Le Tramway nommé désir,* bien qu'il soit capable de décrire avec sympathie des êtres qui, comme l'Italienne de la *Rose tatouée,* s'abandonnent à l'instinct sans arrière-pensée. Ce qu'il y a de plus authentique dans son talent est peut-être cette compréhension intuitive des êtres, même les plus dégradés, qui est une forme de la compassion.

Comme il fallait l'attendre d'un recueil de monographies, ce numéro d'*Etudes anglaises* esquisse un certain nombre de portraits sans nous donner une vue d'ensemble, mais il rendra de précieux services à ceux qui désirent mieux connaître le théâtre contemporain d'expression anglaise.

JEAN JACQUOT.

Sergueï OBRAZTSOV. — **Mon Métier.** Moscou, édit. en langues étrangères, 257 pages, ill.

J'ai personnellement, pour Sergueï Obraztsov, directeur, acteur et metteur en scène du Théâtre Central de Marionnettes de Moscou, pour lui et ses poupées, une très vive sympathie. Son livre m'a aidé à le mieux connaître. Ce livre est l'histoire de la vocation et des longues années d'apprentissage d'un marionnettiste ayant aujourd'hui atteint la maîtrise de son art. Nous y trouvons décrit, dans ses moindres détails, la genèse de tel ou tel de ses numéros, la naissance de tel ou tel de ses personnages, accédant enfin à la vie et s'incorporant à son siècle, après une lente période d'incubation et d'essais successifs.

Riche d'enseignements pour les techniciens — et pour tout créateur de fictions et de personnages en action — ce livre a non seulement sa place dans toute bibliothèque théâtrale, mais aussi dans celle du psychologue et de l'esthéticien. Il est abondamment illustré de photographies d'un grand intérêt documentaire. Certaines ont une valeur sentimentale. Parmi celles-ci, je vous recommande l'émouvante suite d'instantanés pris au cours d'une représentation devant Constantin Stanislavski, dans sa maison de la rue Léontievski. Qu'il est heureux, le vieux maître et qu'il est bon de le voir rire comme un enfant! Je ne puis résister au plaisir de citer les lignes d'Obraztsov concernant cette rencontre : « Elle fut étonnante de la première minute jusqu'à la dernière. Nous tous qui étions venus, sentions la solennité de cette rencontre. Elle eut lieu dans la grande salle encombrée par les accessoires des répétitions, parce que Stanislavski ne sortait plus et travaillait chez lui avec ses élèves. Nous parlions à voix basse, tâchant de ne pas faire de bruit. Il entra. Nous nous levâmes pour le saluer et notre émotion ne fit qu'augmenter encore. C'était un homme vraiment extraordinaire qui venait d'entrer. Autour de cet homme grand, mince et élancé, une clarté semblait se répandre venant de ses cheveux blancs, de son beau visage, de ses yeux qui brillaient de dessous ses sourcils blancs.

« Nous nous assîmes tous autour d'une grande table et la conversation commença. Le plus vieux d'entre nous aurait pu être le fils de Stanislavski, mais c'est lui qui était le plus jeune de tous. Chacune de ses phrases, chacune de ses idées étaient jeunes. Il comptait des dizaines d'années de travail au théâtre, mais il en parlait comme s'il venait de commencer, comme si l'essentiel était encore devant lui et tout ce qu'il avait accompli auparavant ne constituait que les préparatifs pour cet avenir. »

L. CHANCEREL.

Grande-Bretagne

T. E. LAWRENSON. — **The french stage in the XVIIth century.** A study in the advent of the italian order. Manchester University Press 1957, 209 p., illustrations, appendice. bibliographie, index.

L'ouvrage de M. Lawrenson, illustré d'excellentes photographies, est une contribution savante à l'histoire de l'évolution scénique en France.

Le sous-titre indique clairement les intentions de l'auteur : il s'agit d'une étude sur l'avènement en France de la scène dite « à l'italienne ». Cette scène traditionnelle, que Jouvet a appelée la « boîte à illusions », trouvera son épanouissement en France au XVIIe siècle; la somptuosité, le faste venus d'Italie, s'unissant à la tradition existante et à la noble élégance classique, engendreront à cette époque une conception architecturale et décorative du cadre spectaculaire, que toute l'Europe fera sienne. C'est ainsi qu'à partir de 1660, le théâtre anglais, abandonnant le réalisme élizabéthain pour adopter le « trompe-l'œil » italien, construira une « picture-frame stage » imitée de Paris.

L'avènement de la scène dite « à l'italienne » (encore appelée « scène-tableau » ou « scène encadrée »), dont les implications, au delà de la simple question d'esthétique, auront un profond retentissement sur l'évolution même du théâtre en France, est le résultat d'un long processus qui a ses sources dans le théâtre antique. Avec un souci d'érudition qui n'exclut ni la clarté, ni l'intérêt soutenu, M. Lawrenson en analyse minutieusement toutes les étapes.

Dans un premier chapitre (Origins ancient and modern), l'auteur explique comment, à travers le théâtre grec, une progression lente dans la forme de la salle (du cercle au segment), une nouvelle utilisation du mur de fond, la Skené, ébauchent une polarisation naissante du spectacle, une rupture d'unité de lieu entre auditoire et acteurs, qui ira s'accroissant à l'époque romaine.

C'est par l'interprétation du cinquième livre de l'ouvrage de l'historien romain Vitruve, contemporain de Jules César, *De Architectura* — et dans une moindre mesure de l' *Onomatiskon* du grammairien grec Pollux — que les scénographes de la Renaissance italienne, en particulier Sebastiano Serlio, puis Nicolo Sabbatini, vont renouer avec le théâtre antique et jeter les bases d'une véritable révolution scénique. Des leçons du théâtre grec et du théâtre romain, ils retiennent surtout les données qui caractériseront le baroque. L'exubérance de la décoration, l'emploi outré de la machinerie conjuguées avec l'idée neuve de la perspective de scène qui prolonge indéfiniment l'espace compris derrière le mur de fond, accentuent la séparation scène-salle. En même temps, et bien que la disposition des places rappelle encore dans ses lignes générales l'hémicycle antique, le théâtre tend à devenir rectangulaire.

« The arrival of these forms in France, écrit M. Lawrenson, is not a simple importation ». Transplantées en terrain nouveau, les conceptions scéniques venues d'Italie vont se parer de couleurs différentes. Elles vont se trouver modifiées par les habitudes de scène héritées des Mystères du Moyen Age et par la Renaissance française dans ce qu'elle a de spécifique par l'interprétation directe et personnelle de l'œuvre de Vitruve diffusée.

L'étude de ces divers courants et influences fait l'objet des chapitres II (Mystery Stage and Street Theatre), III (The Terentian Stage and Renaissance Tragedy) and IV (Vitruvius formalized) de l'ouvrage qui nous intéresse.

Quand le Mystère lui-même est frappé d'interdiction à la fin du XVI[e] siècle, ses méthodes ne cessent pas pour autant d'influencer la scène française à travers tout le XVII[e] siècle. Elles inspirent directement la décoration de certains spectacles comme ceux qui célébraient l'entrée d'un Prince dans une ville, ainsi qu'en témoigne le ms. laissé par Laurent Mahelot et Michel Laurent, décorateurs ou machinistes de l'Hôtel de Bourgogne.

Par ailleurs, l'interprétation de Vitruve qui avait inspiré à la Renaissance italienne des tentatives de véritables reconstructions, va prendre en France une forme savante, académique, sinon pédante. Les enseignements superficiels qu'on tire de son œuvre amèneront une hypertrophie de la décoration, un emploi démesuré de la perspective de scène, du décor simultané, de la machinerie, et aboutira au résultat que l'incursion du baroque sur la scène sera plus directe et plus rapide en France qu'en Italie.

M. Lawrenson consacre les trois derniers chapitres de son livre à une sorte de bilan de la situation de la scène française au XVII[e] siècle.

D'une part, l'invasion du baroque se trouvera freinée, sinon arrêtée, par la littérature dramatique. Les pièces de Racine, dépassent et surmontent le baroque; Molière draine le baroque dans ses Comédies-Ballets pour mieux l'éliminer de ses grandes comédies. Dans le chapitre qu'il intitule « Atrophy », M. Lawrenson s'attache en particulier au cas de l'Hôtel de Bourgogne où l'évolution vers la scène à l'italienne est endiguée par l'expansion de la doctrine classique au drame. Certes la décoration y est baroque, mais d'un baroque dont les excès sont limités par le développement de la tragédie et de la comédie régulières, qui l'empêchent de supplanter ses artifices au texte, et qui vont maintenir le théâtre « pur » jusqu'à la création de la première Comédie-Française.

D'autre part, dans les genres que M. Lawrenson appelle « illégitimes » : opéra, pastorale, comédies-ballets, fêtes, le baroque s'épanouit librement, multipliant les trucs de scène. La scène française croît en splendeur au détriment de l'action dramatique vraie et de la poésie (chapitre VI : Hypertrophie).

A partir de 1640, le développement de plus en plus marqué de la perspective de scène et la présence du machiniste italien (le premier en date Tomaso Francini arrive à la cour de France en 1598 ou 1599) (1), précipitent la séparation entre la scène et la salle. La décoration et la mise en scène, interchangeables, prennent une importance telle que le texte devient un élément accessoire de la représentation. Les féeries muettes de Servandoni au début du XVIII[e] siècle sont une parfaite illustration de ce phénomène.

Enfin la tension s'accuse, sans qu'on trouve de solution valable, entre la forme de la salle et la scène traditionnelle. La notion de perspective de scène exigeant un théâtre rectangulaire incompatible avec la nécessité pratique d'utiliser au maximum l'espace mural, l'architecture théâtrale aboutit à une impasse.

***

L'avènement de la scène dite « à l'italienne » marque un tournant décisif de l'évolution scénique et semble à l'origine de certains des maux dont a souffert le théâtre français pendant trois siècles. La barrière que sa conception architecturale établit entre l'acteur et le spectateur, la scission grandissante entre la scène et la salle, le

(1) Voir l'enquête récente de Mme Madeleine Horn-Monval publiée dans la R.H.T., 1957, IV (pp. 291-308) *La grande Machinerie théâtrale et ses origines*, où l'auteur étudie l'apparition de la machinerie à la fin du XVI[e] siècle et au début du XVII[e] en Italie et l'influence du machinisme italien sur notre technique théâtrale.

désaccord croissant entre l'œuvre représentée et le cadre de la représentation et, dans les cas extrêmes, la suppression du texte au profit de la mise en scène et de la décoration, sont autant de phénomènes qui contribuent à la décadence de l'art dramatique en détruisant l'unité, la synthèse entre les différents éléments du spectacle caractérisant les époques privilégiées. Il semble bien que, du XVII[e] au début du XX[e], les leçons de la scène antique, du Mystère médiéval et du théâtre élizabéthain, où le caractère essentiellement communautaire de la représentation s'affirmait par un contact étroit du spectacle et du public, ait été oubliées.

Considérée sous cette perspective, la remarquable étude de M. Lawrenson s'intègre dans le vaste thème de l'évolution de l'art dramatique et de son avenir. Dans sa recherche d'une harmonie perdue, le mouvement de renaissance théâtrale qui s'amorce dans les dernières années du XIX[e] siècle et qui prend toute son ampleur avec Jacques Copeau et les animateurs du Cartel vouera parmi les nombreux problèmes auxquels il lui faut faire face, un intérêt particulier aux questions d'architecture, de mise en scène et de décoration. Ses tendances essentielles, dont les réalisations de Jacques Copeau et de Louis Jouvet à Paris et à New York peuvent servir d'exemples, seront un retour à une conception dépouillée de l'architecture scénique (adoption d'un dispositif scénique fixe, suppression de la rampe, du manteau d'arlequin, du rideau de scène) et, en réaction contre les décors surchargés, un choix sobre d'éléments scéniques destinés à servir le texte, à lui donner toute sa valeur.

Des publications comme celle du Centre d'Etudes Philosophiques et Techniques du Théâtre : *Architecture et Dramaturgie,* à la suite d'une session tenue à la Sorbonne en décembre 1948, les travaux de la « International Theatre Institute's Conference on Modern Theatre Architecture » qui eut lieu à Paris en juin 1950, les recherches en Europe et en Amérique sur « le Théâtre en rond », montrent assez l'actualité et l'universalité de la question.

L'ouvrage de M. Lawrenson dépasse donc le simple document sur un aspect du théâtre français. Il se situe dans un ensemble de recherches d'une portée vitale pour l'art dramatique contemporain qui ont suscité les réflexions des plus grands esthéticiens et praticiens du théâtre. En captant avec talent et compétence un moment essentiel de la vie scénique en France, M. Lawrenson rejoint les préoccupations de Louis Jouvet qui écrivait en 1943 :

> « Dans la « ressuscitation » d'une esthétique dramatique, le verbe peut nous égarer, pas l'édifice. Il dit strictement et complètement ce qu'il a à dire. C'est pourquoi je rêve parfois que, à l'instar de Cuvier, je pourrai, quelque jour, étudier l'art théâtral à partir de son architecture, retrouver la fonction eschylienne, grâce au squelette de Dionysos ou d'Epidaure, celle de Shakespeare dans les traces de cet animal disparu qu'était le Théâtre du Globe, celle de Molière dans ce Versailles où il fut joué, bref faire jaillir d'une pierre comme d'une vertèbre, le grand corps vivant d'un mystère passé. »

FRANCE FAUNY-ANDERS.

Musique et Danse

François MICHEL, en collaboration avec François LESCURE et Wladimir FEDOROV. — **Encyclopédie de la Musique,** tome 1, 1718 p., nomb. illust. en noir et en couleurs, Fasquelle Edt., 1958.

En même temps que *Le Larousse de la Musique,* dirigé par Norbert Dufourq, dont le deuxième et dernier volume a été récemment mis en vente, vient de sortir des presses des Edit. Fasquelle, le tome I d'une *Encyclopédie de la Musique.*

Sans vouloir nous livrer au petit jeu des comparaisons — car il s'agit en l'occurence de deux dictionnaires de musique — nous constatons cependant que l'esprit qui anime ces deux ouvrages affirme des tendances différentes.

L'un, « le Larousse musical », suit la tradition qui a fait la renommée de « la maison aux dictionnaires », tandis que l'autre, « l'Encyclopédie Fasquelle », se veut, si on peut dire, révolutionnaire, en ce sens que, sous l'impulsion de François Michel, ses rédacteurs ont non seulement porté l'accent sur la musique actuelle, mais n'ont pas hésité à « prendre parti ». Ce manque de prudence, bien sympathique, fera que ce dernier ouvrage vieillira plus rapidement que l'autre, mais par contre, dans le présent, il fait montre d'une vitalité autrement séduisante.

Certains ont pu reprocher à cet ouvrage « son livre d'or » par lequel il débute. Nous ne sommes pas de cet avis et les commentaires d'un Strawinski, d'un Auric, d'un Boulez, d'un Britten, d'un Dallapicola, d'un Messioen, d'un Poulenc, d'un Sauguet... qui ouvrent « le jeu », présentent un intérêt évident d'actualité.

Nous sommes également reconnaissants à François Michel d'avoir fait figurer, à la suite de ce « livre d'or » une série d'études d'informations générales sur : « Les Festivals de musique » (Jack Bornoff), « L'organisation des concerts en France » (Cl. Champfray), « La radiodiffusion » et « les Chaînes radiophoniques d'Europe » (Bernard Blin et Alain de Chambure), « Les Bibliothèques musicales » (Wladimir Fedorov), « L'Enseignement de la musique en France » (Amable Massis), « Le Droit d'auteur », « les Editeurs et marchands de musique », « la presse musicologique » et les principales institutions et associations qui fournissent autant de renseignements précieux pour ceux, amateurs et professionnels, qui sont appelés à approfondir une quelconque question d'ordre musical.

En ce qui concerne la première partie du dictionnaire (de la lettre A à la lettre E), nous nous permettrons certaines réserves. Sur le choix d'abord, sur celui des noms cités. Un choix de ce genre, nous le reconnaissons, est toujours, obligatoirement, arbitraire. Mais comment se fait-il qu'un ouvrage qui se veut, en principe, combattif, ait accordé tant de place à de pseudo-inconnus (compositeurs et instrumentistes) des siècles passés ? Figurent-ils pour simple preuve d'érudition ? Par contre il ne semble pas qu'on ait consenti aux animateurs qui ont joué un rôle prépondérant dans l'art lyrique et chorégraphique, une place suffisamment importante (rien sur René Blum, rien sur Albert Carré...) pas plus d'ailleurs que sur les rénovateurs de l'art scénique (Rien sur Adolphe Appia, rien sur Gordon Craig...), tandis que — et cela n'est nullement une critique — on nous offre quelques articulets sur un Babilée, un Béjart, une Charrat... Pourquoi également retracer, à juste titre, la brillante carrière d'un décorateur comme Cassandre et passer sous silence celle d'un Bérain, d'un Bakst, d'un Christian Bérard... ». Pourquoi encore avoir négligé les œuvres célèbres telles, par exemple, *Boris Godounov, Carmen ?*

Par contre, les articles consacrés aux célébrités de la musique sont remarquablement conçus et rédigés. On ne saurait mieux faire la synthèse d'un Bartok, d'un Beethoven, d'un Berlioz, d'un Chopin, d'un Couperin, d'un Debussy — je cite au hasard. En outre la plupart des articles comporte une biographie sommaire, qui, pour le spécialiste, est de la plus grande utilité.

Nous accordons une mention toute spéciale au « Tableau chronologique » (de l'an 1000 à l'an 1950), tableau qui établit une correspondance, dans le temps, des faits historiques, des courant philosophiques, des créations plastiques et littéraires, avec les créations musicales (par exemple : Shakespeare écrivait *Hamlet* au même moment que Monteverdi composait son *Orfeo*, Cézanne est né la même année que Moussorgsky, etc., etc...).

Quant au choix des illustrations, il se révèle de tout premier ordre car il s'est effectué sur le document rare, néanmoins expressif.

Dernière remarque : nous regrettons qu'on n'ait pas cru devoir différencier typographiquement l'impression des noms des auteurs de celle des instrumentistes, des termes techniques et autres, ce qui aurait singulièrement clarifié les recherches du lecteur.

Il n'en reste pas moins que cette « Encyclopédie Fasquelle » est un monument consacré à l'Art musical et que l'ensemble des trois volumes (dont deux restent à paraître), représente une somme de connaissances indispensables à tous ceux qui se passionnent pour la chose musicale.

Serge LIFAR. — **Au Service de la Danse.** Paris, Edt de l'*Institut Chorégraphique*, 1958, 426 p.

Voilà un maître livre sur la danse.

Maître livre parce que Lifar y pose tous les problèmes qui s'attachent à un art en plein épanouissement.

Nous ne dirons pas que sur ces 426 pages tout soit de premier intérêt. L'auteur aurait pu resserrer l'anecdotique et ne pas faire un abus d'échange de lettres, parfois anodines... Il eut mieux valu, tout au moins, les présenter en appendice.

Mais ce que Lifar relate sur ses propres expériences *(Icare, David triomphant, Cantique des Cantiques,* etc.) est extraordinairement instructif. Il nous parle également de « L'Institut chorégraphique » qui est son enfant et qu'il anime inlassablement. Il jette les bases d'une nouvelle science « la choréologie », il étudie la fonction du maître de ballet, celle du chorégraphe, celle encore du « choréauteur », bref il survole la totalité des questions esthétiques, techniques, voire sociales de cet art, au service duquel il met et mettra ses dons merveilleux de pédagogue et de créateur chorégraphique.

Document historique de toute première importance.

Jean LAURENT. — **Nina Vyroubova** (110 p., 15 h.-t., Edt Richard Masse, 1958).

On comprend que Jean Laurent, « expert en la matière », ait tenu à glorifier une des plus célèbres étoiles de notre temps.

C'est donc toute la carrière de Vyroubova, jalonnée de tous ses grands rôles — depuis *La Sylphide* au Théâtre des Champs-Elysées, jusqu'à *Giselle* et « *La Pathétique* » de Tchaïkowsky chez le Marquis de Cuévas, en passant par *Mirages* et *Les Noces fantastiques* à l'Opéra — que nous trace, dans son style alerte et imagé, l'auteur de cette biographie.

ANDRÉ BOLL.

Bibliographie

PLAN

I. BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

II. CATALOGUES - a) Bibliothèques Publiques et privées,
b) Archives,
c) Musées et Collections,
d) Expositions,
e) Ventes.

III. GÉNÉRALITÉS - a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques,
b) Le Théâtre et la vie politique et sociale. Le Public.

IV. THÉATRES ET TROUPES
a) Histoire (classement par pays),
b) Architecture, aménagements, équipement,
c) La représentation : mise en scène, décoration, éclairage, distributions, etc.
d) Costume, masque, maquillage, accessoires,
e) Direction et administration,
f) Législation.

V. LE COMÉDIEN (Vie professionnelle, Art et Technique, Pédagogie etc.).

VI. BIOGRAPHIES (Classement par pays) Directeurs, acteurs, metteurs en scène, décorateurs, machinistes, costumiers, etc.

VII. HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE (Classement par pays et pour chaque pays, par auteur, ordre alphabétique.)

VIII. RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

IX. THÉATRE NON PROFESSIONNEL.
a) Théâtre amateur,
b) Théâtre Scolaire et Universitaire,
c) Théâtre à l'usine.

X. THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE.

XI. PANTOMINE, CIRQUE ET MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC.

XII. RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES. a) Musique,
b) Danse et ballet,
c) Arts Plastiques,
d) Cinéma,
e) Radio et télévision,
f) Disques.

XIII. LA LANGUE DRAMATIQUE.

XIV. THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES.

XV. ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE.
a) Genres,
b) Personnages,
c) Thèmes.

XVI. VARIA

ABRÉVIATIONS (1)

* **A.** — Arts [Paris].
Aa. — Aamulehti [Tampere].
A.P. — Arbeitsgemeinchaft für das Puppenspiel.
A.U. — Abo Underättelsa [Abo]
* **B.C.** — Bulletin of the Comediantes [Madison, Wisc.].
B.H. — Bulletin Hispanique [Paris].
B. H. St. — Bulletin of Hispanic Studies.
* **B.V.** — Biennale di Venezia.
B.W.L.C.S. — Bulletin Werkcentrum voor Leketoneel en creatif Spel.
* **C.** — Combat [Paris].
* **C.D.O.** — Courrier dramatique de l'Ouest [Rennes].
* **C.E.R.T.** — Cahiers d'Etudes de Radio Télévision [Paris].
* **C.R.B.** — Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean Louis Barrault [Paris].
* **C.U.** — Cirque dans l'Univers [Paris].
* **D.** — Dionysos [Rio de Janeiro].
* **Dr.** — Drammaturgia [Milan].
* **E.** — Les Etudes [Paris].
* **E.G.** — Les Etudes Germaniques [Lyon].
* **E.S.** — Etudes Soviétiques [Paris].
* **Esc.** — Escena [Lima].
* **E.T.** — Education et Théâtre [Paris].
* **E.T.J.** — Educational Theatre Journal] [San Jose, U.S.A.].
* **Eu.** — Europe [Paris].
* **F.L.** — Figaro Littéraire [Paris].
Fr.R. — French Review [Madison, Wisc.].
Fr. St. — French Studies [New Haven, Con.]
G.R. — Germanic Review.
H. — Hufvudstadsbladet [Helsingfors].
H. At. — Het amateurtoneel.
* **H.M.** — Hommes et Mondes [Paris].
* **H.P.** — Het Poppenspel [Malines Belgique].
* **H.R.** — Hispanic Review [Philadelphie].
H.S. — Helsingin Sanomat [Helsinki].
* **H.T.** — Het Toneel [Amsterdam].
* **I.D.** — Il Dramma [Turin].
* **I.D.A.** — Il Dramma Antico [Rome-Syracuse].
I.L. — Information Littéraire [Paris].
* **I.T.** — L'Illustre Théâtre [Paris].
* **L.F.** — Lettres Françaises [Paris].
* **L.M.** — Larousse Mensuel [Paris]
* **L.N.L.** — Langues Néo-Latines [Paris].
* **M.F.** — Mercure de France [Paris].
* **M.K.** — Maske und Kothurn [Vienne].
M.L.N. — Modern Language Notes.
M.L.Q. — Moderne Language Quarterly.
M.L.R. — Modern Language Review.
N.A. — Nya Argus [Helsingfors].
* **N.L.** — Nouvelles Littéraires [Paris].
N.P. — Nya Pressen [Helsingfors].
OSU T.C.B. — The OSU Theatre Collection Bulletin. [Ohio State University
* **Palsc.** — Palcoscenico [Milan].
* **Pa.T.** — Pamietnik Teatralny [Varsovie].
* **Per P.** — Perlicko Perlacko [Francfort/Main].
* **P.J.** — The Puppetry Journal, [Ashville, Ohio].
* **P.T.** — Paris-Théâtre.
* **R.** — Ridotto [Venise].
* **R.F.** — La Revue Française [Paris].
* **R.H.L.** — Revue d'Histoire Littéraire de la France [Paris].
* **R.L.** — Revista de Literatura [Madrid].
* **R.L.C.** — Revue de Littérature Comparée [Paris].
* **R.P.** — Revue de Paris.
* **R.P.F.** — Revue de la Pensée Française [Paris].
* **R.T.** — Revue Théâtrale [Paris].
* **R.T.A.** — Revista do Teatro Amador [Sao Paulo]
* **R.T.I.** — Revue du Théâtre Italien [Rome].
* **R.V.** — Rendez vous des Théâtres du Monde [Paris],
* **S.** — Sipario [Milan]
* **Sc.I.** Scena Illustrata [Florence].
* **S.E.** — Szinhaztorteneti Ertesito [Budapest].
* **Sh.Q.** — Shakespeare Quarterly [New York].
* **Sp.** — Spectacles [Paris].
* **Str.** — Le Strapontin [Paris].
Su. S. — Suomen Sosialidemokratii [Helsinki].

(1) Les Revues dont les titres sont précédés de * peuvent être consultées, 98 Brd Kellermann 14 h à 18 h,(samedi et dimanche exceptés).

S.S. — Suomalainen Suomi [Helsinki].

* **Te.** — Teatrul [Bucarest].

* **Th. A.** — Théâtre d'Aujourd'hui [Paris].

* **Th. B.** — Théâtre de Belgique [Bruxelles].

* **T.D.R.** — The Tulane Drama Review.

* **T.M.** — Théâtre dans le Monde [Bruxelles].

* **T.N.** — Theatre Notebook [Londres].

* **Th. P.** — Théâtre en Pologne [Varsovie].

* **T.P.** — Théâtre Populaire [Paris].

* **T.T.** — Teoremas de Teatro [Lisbonne].

* **T.U.B.** — Theatre Unit Bulletin [Bombay].

* **T.Z** — Theater der Zeit [Berlin].

U.S. — Uusi Suomi [Helsinki].

Vbl. — Vasabladet [Vasa].

V.S. — Vapaa Sana [Helsinki].

Y.Fr.St. — Yale French Studies [New-Haven, Connecticut].

Cette notice a été établie par Rose-Marie Moudouès avec la collaboration de Odette Bellevenue, René Thomas Coèle *(France)*, H. Deleanu *(Roumanie)*, E. A. Dughera *(République Argentine)*, Georges Raeders *(Brésil)*, M. Ocadlik *(Tchécoslovaquie)*, F. Fauny-Anders *(Etats-Unis) et les Membres de la Section Internationale des Bibliothèques et Collections des Arts du Spectacle* : R. Berx *(Belgique)*. D. Diederichsen *(Allemagne)*, F. M. Wijckerheld Bisdom-Bruijn *(Pays-Bas)*, E. M. Von Frenckell *(Finlande)*, Barbara Krol *(Pologne)*, B. Hergesic *(Yougoslavie)*, A. C. Kahn *(Grande-Bretagne)*. T. Acaroglu *(Turquie)*, K. Korboe *(Danemark)*, C. E. Tanfani, F. Roselli, *(Italie)*.

I

BIBLIOGRAPHIES ET RÉPERTOIRES

1. *Bibliographie de Georges Courteline.* **Eu.**, N° 350, 1958.

2. *Chronologie littéraire et artistique* 1900-1958 [Tchécoslovaquie]. Ibid., N°s 351-352, 1958.

3. *Dictionnaire des contemporains. T. I : A-M.* Le Crapouillot, N° 42.

4. *Index des illustrations parues dans Théâtre dans le Monde du Vol. V, N° 3 au Vol. VII, N° 2.* **T.M.**, Vol. VII, N° 4.

5. *Index des articles parus dans le Théâtre dans le Monde du Vol. V, N° 3 au Vol. VII, N° 4.* Ibid.

6. *Bibliographie de Lope de Vega.* **R.L.**, N°s 23-24, 1958.

7. *Internationale Wagner-Bibliographie.* Bayreuth, Edit. Musica, 58 p.

8. *Radovi Iva Vojnovica u jugoslavenskoj periodici.* Dubrovnik, 1957, N°s 3-4.
Bibliographie des travaux de Vojnovic.

9. CVIJETIC (Sinisa). — *Ivo Vojnovic na zagrebackoj pozornici.* Dubrovnik 1957, N°s 3-4.
Répertoire des pièces de V. représentées au théâtre de Zagreb.

10. ESIH (I.). — *Vojnovic u poljskoj i ceskoj knijizevnoj Kulturi.* Ibid.
V. dans la littérature polonaise et tchèque : bibliographie, répertoire.

11. GREG (Sir W. W.). — *A bibliography of English printed drama to the restoration.* London, Oxford U.P., 1009-1042 p., *ill.*

12. HADAMOVSKY (F.). — *Bibliographie* [1957]. **M.K.**, 1958, N° 3.

13. JOHNSON (A. E.). — *Doctoral projects in progress in theatre arts*, 1957. **E.T.J.**, Vol. X, N° 2.

14. KNOWER (F. H.). — *Graduate theses in theatre*, 1956. Ibid.

15. KRAJ (A.). — *Les éditions sur le théâtre parues en Pologne pendant les années* 1957-1958. **Th. P.**, N°s 1-2, 1958.

16. PYRITZ (H.). — *Gœthe : Bibliographie, III.* Heidelberg, Winter, 1958, 80 p.

17. RASZEWSKI (Z.). — *Les recherches sur le théâtre effectuées au cours de l'année* 1957-58 [en Pologne]. **Th. P.**, Nos 1-2, 1958.

18. SHUTTLEWORTH (B.).— *W. J. Lawrence : a handlist (XIV).* **T.N.**, Vol. XII, N° 2.

II

CATALOGUES

19. *Musée des Beaux-Arts* [Besançon]. *Inventaire général des musées de province. Collection Pierre-Adrien Pâris*, I. Rédigé par M. L. Cornillot. Préface par J. Bouchot-Saupique. Paris, Presses Artistiques, 1957, in-8°, non paginé.

20. PAYNE (W.). — *Shakespeare Memorial Library.* Birmingham, Library Association Record, N° 4.

21. ROBINSON (E.). — *The Shakespeare Memorial Library Stratford/Avon.* **T.N.**, Vol. XII, N° 4.

III

GÉNÉRALITÉS

a) Esthétique, philosophie et techniques dramatiques

22. — *Ensembletheater. Ideal und Wirklichkeit.* **M.K.**, 1957, N° 2.
Textes de H. Buckwitz, A. Kruchen, H. Maisch, H. Meissner, Ch. Mettin, W. E. Schafer, F. Schreyvogl, O. F. Schuh, H. Schuler, H. Schweikart, H. Tannert.

23. CASTAGNINO (Raúl H.). — *Actualidad del ideario de Gordon Craig.* La Prensa, Buenos Aires, 24-8-58.

24. CORNEA (Paul). — *Noi cai în cercetarea teatrala contemporana.* **Te.**, 1957, N° 9.

25. DELEANU (Horia). — *Valorile folclorice - sursa de cunoastere a istoriei teatrului.* Ibid., N° 9.
Le folklore source de connaissance pour l'histoire du théâtre.

26. DIETER (F.). — *Festspielhaus oder sozialistiches Theater?* **T.Z.**, 1958, N° 7.

27. DORRER (A.). — *Die körperlich-seelischen Augsgangsformen unseres Schauspiels und Theaters.* **M.K.**, 1958, Nos 2-3.

28. DRESE (C. H.). — *Die Wandlung des Ensemble -Begriffs.* Nationaltheater Mannheim. Bühnenblätter für die 179. Speilzeit (1957-58) H. 7.

29. DUVIGNAUD (J.). — *Mort et renaissance du spectacle.* Cercle ouvert, N° 16, 1958.

30. GRANVILLE-BARKER (Harley). — *On dramatic method.* Ed. by Eric Bentley. London, Calder, 191 pp.

31. GRUEN (Herbert). — *Sedmi kongres ITI.* Nasi razgledi [Ljubljana], 1957, N° 14.
Le VIIe Congrès de l'I.I.T.

32. KALTOFEN (G.). — *Wo der sozialistiche Realismus zu Hause ist.* **T.Z.**, 1958, N° 8.

33. KVRGIC (Pero). — *Biljeske o racionalistickoj dramaturgiji. O komantatoru i simbolu.* Krugovi [Zagreb], 1958, Nos 1-2.
Dramaturgie rationnelle : commentateurs et symboles.

34. HACKS (P.). — *An einige Aristoteliker.* **T.Z.**, 1958, N° 5.

35. LILAR (Suzanne). — *Théâtre et mythomanie.* Bulletin de l'Académie Royale de langue et littérature française, 1958, N° 1.

36. LESSING (G. E.). — *Hamburgische Dramaturgie. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe mit einer Einleitung und Kommentar von Otto* Mann. Stuttgart, Kröner, 1958, 496 p.

37. MULLER (A.). — *Darsteller oder Statist?* **T.Z.**, 1958, N° 6.

38. MARCEL (Gabriel). — *Die Idee des christlichen Dramas in der Gegenwart.* Eckart, 26. Jahrg., N° 4.

39. NICOLL (Allardyce). — *The development of the theatre; a study of theatrical art from the beginning to the present day.* (4th edit. revised). London, Harrap, 42-318 p., ill.

40. PIENS (G.). — *Nachwort zu einem Geschrei.* **T.Z.**, 1958, N° 8.

41. POGACNIK (B.). — *Dela in pespektive sodobnega gledalisca.* (Mednarodni gledaliski razgovori v Arrasu) Nasi razgledi [Ljubljana], 1957, N° 14.

42. POULENARD (E.). — *Le modernisme au théâtre.* **E.A.**, 1957, N° 4.

43. RUPPEL (K. H.). — *Das Zauberwort des Theaters.* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. Grosses Haus, N° 1, 1957.

44. SELDEN (S.). — *Creating a feeling in the theatre.* **E.T.J.**, Vol. X, N° 2.

45. SADOVEANU (Ion Marin). — *Pozitia commediei dell'arte în istoria universala a teatrului, actualitatea si limitele ei.* **Te.**, 1957, N° 9.

La place qu'occupe la commedia dell'arte dans l'histoire universelle du théâtre, son caractère d'actualité et ses limites.

46. WATTERKANT (H.). — *Aufraümen und Bauen.* **T.Z.**, 1957, N° 10.

47. WISCHNEWSKI (W.). — *Ich führe ein realistisches Gespräch über realistische Fakten.* Ibid. Beilage zu H. 5, Jahr. 1958, N° 7.

b) Le théâtre et la vie politique et sociale - Le public

48. BOSSON (Jacques). — *En participant à la redécouverte du lieu scénique total les collectivités trouvent dans l'art théâtral un moyen de définir et d'enrichir leur style de vie.* Revue de l'Econome [Paris], N° 276, 1958, 8 ill.

49. BRAGAGLIA (A. G.). — *Il Nord America, l'Inghilterra e la Francia per il teatro popolare.* **I.D.**, N° 261, 1958.

50. CARAGIALE (Ion Luca). — *Despre teatru.* ESPLA, 1957, 460 p.

51. DEMETRIUS (Lucia). — *Sensurile literaturii revolutionare.* **Te.**, 1957 N° 11.

Richesse de signification de la littérature révolutionnaire.

52. DRIMBA (Ovidiu). — *Teatrele populare.* Ibid., N° 8.

Les Théâtres Populaires.

53. GROENEVELD (Ben). — *Spel als Levensspiegel.* **B.W.L.C.S.**, N° 7.

Le jeu dramatique miroir de la vie.

54. KNAUTH (J.). — *Politische Komödie. Aus « Wer die Wahl hat ».* **T.Z.**, 1958, N° 6.

55. LINZER (M.). — *Autoren, Theater, Publikum.* Ibid., N° 10.

56. VALLETTE (J.). — *La société anglaise et le théâtre de John Osborne.* **M.F.**, N° 1138, 1958.

57. VESSEUR (T.). — *Toneelvernieuwing.* Wikor Bulletin, 1958, N° 2.

Influence réciproque public-acteurs.

58. WROBLEWSKI (A.). — *Théâtre pour un spectateur nouveau.* **Th.P.**, N° 4, 1958.

IV

THÉATRES ET TROUPES

a) Histoire

59. *Créations et premières en Europe, oct.* 1958. Rendez-vous, N° 16, 1958.

60. *Die vergangene Spielzeit im Spiegel der Zahlen. Werkstatistik* 1956/57. Die Deutsche Bühne. 1. (28.) Jahrg., N° 14, S. 263-269.

ALLEMAGNE

61. — *Spielplan der Bühnen der Stadt Köln vom Beginn der Intendanz Herbert Maisch bis zur Eröffnung des Grossen Hauses. April* 1947 - 17 *Mai* 1957. Bühnen der Stadt Köln, Programmheft Grosses Haus, 1/1957. S.25-31.

62. *Städtische Bühnen Frankfurt am Main. Bilduch* 1957. Herausgeber, Harry Buckwitz. Redaktion und Gestaltung, Curt Michell. Frankfurt a.M. Städtische Bühnen o.J.

63. BJORKSTEN (I.). — *Ostlysk och jugoslavisk teater.* Horisont [Vasa], 1958, N° 4.

Le théâtre en Allemagne de l'Est et Yougoslavie.

64. DREWS (W.). — *Theater zwischen Revolution und Reaktion.* Theater und Zeit. 6.Jahrg., N° 7.

65. ECKERSBERG (E.). — *Erinnerungen an Max Reinhardt und Gerhart Hauptmann.* Deutsche Rundschau, 1957, N° 10.

66. GOURFINKEL (Nina). — *Comment fonctionne la Volksbühne.* **T.P.**, N° 32' 1958.

67. HAUENSTEIN (Fritz). — *Das Theater im Wirtschaftswunder.* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. Grosses Haus, 1/1957, S. 10-13.

68. KNITTEL (Kurt).— *Bewegtes Theaterleben durch die Jahrhunderte.* Karlsruhe als Theater- und Volksbühnenstadt. Volksbühnen-Spiegel, 4. Jahrg. (1958), N° 1.

69. LEDERER (Moritz). — *Baumeister des deutschen Theaters. I. Max Reinhardt.* Deutsche Rundschau. 83. Jahrg. (1957), H. 10, S. 1056-60.

70. — *Baumeister des deutschen Theaters. II. « Edmund ». Max Reinhardts Bruder.* Ibid., H. 11, S. 1158-1162.

71. MULLER (A.). — *Bedenkliche Tendenzen.* **T.Z.**, 1958, N° 5.

72. — *Ruhrfestspiele für Wen?* Ibid., N° 9.

73. WAHNRAU (G.). — 60 *Jahre Metropole.* Ibid.

Metropole-Theater, Berlin.

74. WEIGEL (Hans). — *Requiem für das deutsche Theater. Ein diagnostischer Nekrolog.* Der Monat. 10. Jahrg., Heft 112 (Januar 1958), S. 49-62.

AUTRICHE

75. GRIMME (K. M.). — *Le Théâtre à Vienne.* **R.V.**, N° 16, 1958.

76. RICHTER (T.). — *Hundertjährige Wiener Schauspielschule.* **T.Z.**, 1958, N° 8.

BELGIQUE

77. ENGELEN (E.). — *Een Nieuw Vlaams Theater in Brussel.* **H.T.**, 1958, N° 1.

Un nouveau théâtre flamand à Bruxelles.

78. SERVAIS (Fernand). — *Les 176 ans du Théâtre Royal du Parc.* Le Soir [Bruxelles], 30-9-58.

79. WALRAVEN (Jan). — *De plannen van Victor de Ruyter* (Directeur du Théâtre Royal Flamand à Bruxelles). **H.T.**, 1958, N° 1.

Projets de V. de R., pour le Théâtre Royal Flamand de Bruxelles.

ETATS-UNIS

80. BEAUFORT (J.). — *A renaissance of the classics on the New-York stage.* **T.U.B.**, Vol. V, N°s 7-12.

81. FISCHER (Hugo). — *Das amerikanische Theater.* Theater und Zeit. 6. Jahrg., N° 7.

82. RICE (Elmer). — *Das amerikanische Theater und der menschliche Geist* Die Gegenwart. 12. Jahrgang, N° 299.

83. SUMMERS (R. N.). — *On the state of the theater in* 1957. Philadelphia, Playwrigths Co, 1957.

FINLANDE

84. *Theater in Finnland.* Die Deutsche Bühne. 2. (29.) Jahrg., N° 3 (März 1958).

85. HAVU (Toini). — *Helsingin teatterikausi* 1957-1958. Valvoja [Helsinki], 1958, N° 3.

Pièces représentées à Helsinki durant la saison 1957-1958.

86. KOSKIMIES (R.). — *Grundzüge der finnischen Bühnenkunst.* **M.K.**, 1958, N°s 2-3.

87. KROOK (Kajsa). — *Pa scenen.* **Hbl.**, 5-10-1958, N° 269.

88. VELTHEIM (Katri). — *Lupauksia ja pettymyksiä kotimaisella rintamalla.* **U.S.**, 1958, N° 225.

A propos du concours dramatique organisé au Lilla Teatern par Mme Vivica Bandler.

FRANCE

89. *Un nouveau théâtre à Paris : La Salle Récamier.* **R.V.**, N° 17, 1958.

90. *L'exemple d'un laboratoire de théâtre : Art et Action.* Ibid.

91. *Le théâtre de l'Ile de France.* Ibid., N° 16.

92. BONNAT (Yves). — *En 1959 le département de la Seine aura son théâtre ambulant* [Le théâtre d'Ile de France]. **A.**, N° 695, 1958.

93. AMOUROUX (M. A.). — *Concours et festivals du théâtre d'oc.* Aurillac, Edit. du Centre, 1957, in-8°, 20 p.

94. BARRAULT (Jean-Louis). — *Il ne faut pas tuer une seconde fois Pitoëff, Dullin, Gémier.* **A.**, N° 695, 1958.

95. BOLL (André). — *La crise des théâtres nationaux, l'art lyrique en péril.* **Sp.**, N° 3, 1958.

96. BRÉAT (René). — *Les théâtres de Paris font peau neuve : la Renaissance, les Bouffes-Parisiens, la Gaité-Montparnasse.* Ibid.

97. GANDREY-RETY (Jean). — *Réorganisation du théâtre lyrique et dramatique.* **L.F.**, N° 758, 1959.

98. GREGOR (Joseph). — *Das mittelalterliche religiöse Theater in Frankreich. Zu einem Buch von Gustave Cohen.* Antares. 6. Jahrg. N° 1 (Januar 1958).

99. LAURENT (Jacques). — *Huit jours avec Dasté.* **A.**, N° 699, 1958.

100. MATIGNON (R.). — *Révolte des spectateurs privés de théâtre à Grenoble.* **A.**, N° 702, 1958.

101. — *Le Centre dramatique de l'Est.* Ibid., N° 705, 1959.

102. MENDIA (José Antonio). — *Actualidad, historia y mitología de una temporada teatral en Paris,* La Prensa, Buenos Aires, 26-10-58.

103. MIGNON (Paul-Louis). — *Das Theater in Frankreich. Neubelebung durch Dezentralisation.* Die Deutsche Bühne. 2. Jahrg. (1958), H. 1.

104. NAGLER (A.). — *Theater der Medici.* **M.K.**, 1958, N°s 2-3.

105. PIERRE (George). — *Molière, de Tananarive à Dakar : notes sur une tournée de l'ex-Théâtre de l'Union Française.* **Sp.**, N° 3, 1958.

106. TOUCHARD (P. A.). — *La réussite révolutionnaire des Centres Dramatiques de province.* **A.**, N° 692, 1958.

107. TRENARD (L.). — *Le théâtre lyonnais sous le Consulat et l'Empire.* Cahiers d'Histoire, Faculté des Lettres, Lyon, T. III, N° 2, 1958.

Voir aussi N° 109.

GRANDE-BRETAGNE

108. *Theatre World Annual, London; a pictorial review of West end productions with a record of plays and players.* London, Rockliff. 25/- N° 8.

109. *Teaterexperiment i London och Paris.* **N.P.**, 1958, N° 264.

Expériences théâtrales à Paris et à Londres.

110. *Stark* 100-*arssäsong i Stratford.* Ibid., N° 257.

Le Centenaire de Stratford.

111. ANDERSON (A.). — *After* 100 *years the old theatre returns to life.* Municipal Journal. N° 3399.

Le théâtre de Richmond, York.

112. CLURMAN (Harold). — *The fervent years; the story of the Group theatre and the thirties.* London, Calder. 13/6. xv-302 p., ill.

113. DISHER (M. Willson). — *Pharaoh's fool.* London, Heinemann.

Les spectacles nautiques de Giovanni Bolzoni au Sadler's Wells.

114. MILNE (Tom). — *Taking stock at the Court.* Encore. 1958, N° 1.

Le Royal Court Theatre.

115. ROSENFIELD (Ray). — *Theatre in Belfast.* Threshold. 1958, N° 1.

116. STEER (F. W.). — *Sources of information on 18th and early 19th theatres in Sussex.* **T.N.**, Vol. XII, N° 2.

117. — *The Chichester Theatre.* Chichester, Town Clerk, 11 pp.

118. TREWIN (J. P.), MANDER (R.), MITCHENSON (J.). — *The Gay twenties, a decade of the theatre.* Foreword by Noël COWARD. London, Macdonald and C°, 1958, ill.

119. WICKHAM (Gl.). — *Players at Selby Abbey, Yorks,* 1431-1532. **T.N.**, Vol. XII, N° 2.

INDE

120. CRAVEFORS (Bo). — *Indisk dramatik och vietnamsk opera.* Horisont [Vasa], 1958, N° 4.

Théâtre indien et opéra vietnamien.

121. MAGUIRE (R.). — *Boulevard de Bali.* **T.P.**, N° 32, 1958.

122. NADKARNI (D. G.). — *Modern Marathi drama.* **T.U.B.**, Vol. V, N°s 7-12.

123. TANVIR (H.). — *Das moderne indische Theater.* **T.Z.**, 1958, N° 9.

124. — *Das erste Berufstheater in Delhi.* Ibid., N° 6.

ITALIE

125. *Die Scala.* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. Grosses Haus, 5/1957, S.1 ff.

126. *Bilancio dell'attività delle compagnie di prosa di giro della stagione teatrale* 1956-1957. **I.D.**, N° 251, 1957.

127. *Bilancio dell'attività delle compagnie di prosa nella stagione teatrale* 1957-1958. Ibid., N° 263-264, 1958.

128. *Le norme che regolano le sovvenzioni statali* 1958-59. Ibid.

129. CALLARI (Francesco). — *Die heutige Situation des Sprechtheaters in Italien.* Die Deutsche Bühne. 2. Jahrg. (1958), H. 1.

130. DE CHIARA (G.). — *Il teatro si ferma al Volturno.* **S.**, N° 145, 1958.

131. GUERRIERI (G.). — *Nel teatro di Brancati la Sicilia arriva alle Alpi.* Ibid.

132. MELE (G. L.). — *Il Piccolo Teatro della Citta di Milano.* Citta di Milano, 1958, N° 11.

133. TIBY (O.). — *Il real Teatro Carolino e l'ottocento musicale palermitano.* Firenze, Olschki, 1957, in-8°, 460 p.

ISRAEL

134. AVIVITH (S.). — *Le théâtre littéraire juif n'a que* 80 *ans.* **A.**, N° 691.

PAYS-BAS

135. THEATER. — *Jaarboek N°* 7, Seizoen 1957-1958.

Programmes complets avec distributions. Programmes des tournées étrangères. Nombreuses illustrations.

POLOGNE

136. *Les premières théâtrales,* 15 *sept.*-15 *oct.* 1958. **Th. P.**, N° 3, 1958.

137. *Chronique des premières théâtrales,* 15 *oct.*-15 *nov.* 1958. Ibid., N° 4.

138. *L'année Wyspianski en Pologne,* ibid., N°s 1-2.

139. HAUSBRANDT (A.). — *Le centre polonais de l'I.I.T. pendant la saison théâtrale* 1957-1958. Ibid.

140. MARCZAK-OBORSKI (St.). — *La géographie théâtrale en Pologne.* Ibid.

141. SOKOLOWSKI (J.). — *Les avant-premières des théâtres polonais pendant la saison théâtrale* 1957-58. **Th. P.**, N°s 1-2 et 3, 1958.

142. ZAKREWSKA (A). — *Le répertoire des théâtres dramatiques en Pologne (saisons* 1956-57 *et* 1957-58*).* Ibid.

ROUMANIE

143. ALTERESCU (Simion). — *Fise pentru o istorie a teatrului proletar în Romînia.* **Te.**, 1957, N° 11.

Notes en vue d'une histoire du théâtre prolétaire en Roumanie.

144. BARBU (N.). — *Traditii si perspective (Jubileul de* 140 *ani al Teatrului National din Iasi).* Ibid. ,1957, N° 8.

Traditions et perspectives. Le Théâtre National de Jassy a fêté son 140e anniversaire.

TCHECOSLOVAQUIE

145. LE FLOC'H (Yvette). — *Un théâtre national.* **Eu.**, Nos 351-352, 1958.

U.R.S.S.

146. GORCHAKOV (N. A.). — *The theatre in Soviet Russia.* Translated from the Russian. London, Oxford. U.P., 50/-xiv-480 pp.

147. 60 *vuotta täyttää Moskovan Taiteellinen teatteri.* **H.S.**, 5.10.1958, N° 269.

Le soixantième anniversaire du Théâtre d'Art de Moscou.

148. ANDREEVSKY (A. V.). — *Singende Menschendarsteller* **T.Z.**, 1958, N° 6.

149. ERPENBECK (F.). — *Moskauer Intermezzo.* Ibid., N° 5.

150. WEKWERTH (M.). — *Anblick, Einblick, Ausblick. Bemerkungen zum Sowiettheater.* **T.Z.**, 1957, N° 10.

YOUGOSLAVIE

151. *Spomen-knjiga o pedesetoj godisnjici Narodnog kazalista u Osijeku* 1907-1957. Osijek, Izd. Narodno kazaliste, 1957, 24 × 14,8, 284 p., ill.

Le 50e anniversaire du Théâtre national à Osijek : historique, souvenirs, répertoire.

152. *Srpsko narodno pozoriste. Serbsky teatr narodowy. Zalozony* 1861. *Nowy Sad Jugoslawla. Wystepy w Polsce, Lódz-Warszawa-Kraków.* Beograd, 1958. 21,8 × 17,8, 50 p. ill.

153. BABIC (Dragoljub). — *Pedeset godina i Osjecko kazaliste.* Pozorisni zivot, Beograd, 1957, N° 6.

Cinquante ans du Théâtre d'Osijek.

154. KALAN (Filip). — *O stanju kazalisne nauke u Jugoslaviji.* Teatar [Zagreb], 1957, Nos 5-6.

Le théâtre en Yougoslavie : rapport présenté au Ier congrès de la F.I.R.T. à Venise en juillet 1957.

155. KLAIC (Bratoljub). — *Pola stoljeca Osjeckog kazalista.* Ibid.

Un demi-siècle du Théâtre national à Osijek.

156. KRALJ (Vladimir). — *Blisc in beda slovenskega osrednjega gledalisca.* (Misli o jubilejni sezoni SNG v Ljubljani). Nasi razgledi [Ljubljana], 1957, N° 16.

Sur la saison du Théâtre national de Ljubljana, saison consacrée à A. T. LINHART.

157. OREL (Tine). — *Pismo o celjskem gledaliscu v drugi polovici sezone* 1956/57. Nasa sodobnos [Ljubljana], 1957, N° 8-9.

Le théâtre de Celje dans la seconde moitié de la saison 1956/57.

158. POPOVIC (Dusan). — *Drugo Sterijino pozorje.* Letopis Matice Srpske, Novi Sad, 1957, juillet-août.

Le 2e festival « Sterijino pozorje *Novi Sad.*

159. SPAJIC (Emil). — *Narodno kazaliste na oslobodjenom teritoriju Slavonije* (1942-1945). Osjecki zbornik, 1956, Vol. 5.

Le théâtre des partisans sur le territoire délivré; suite de l'article publié dans le vol. 4 *du recueil « Osjecki zbornik ».*

160. TAHMISIC (Husein). — *Monolog na raskrscu, opet.* Beleske na marginama scenskog zivota u Sarajevu. Izraz [Sarajevo], 1958, N° 2.

La vie théâtrale à Sarajevo.

b) Architecture, aménagement, équipement

161. *Erstes internationales Treffen der Theatertechniker in Paris.* Antares, 1957, N° 6.

162. ALOI (Roberto). — *Architetture per lo spettacolo.* Milano Ulrico Hoepli, 1958, in-8°, LXIV-504 p., ill.

163. COLE (W.). — *The « Grand Tour ».* **E.T.J.**, Vol. X, N° 2.

Orange, Vicence, Drottningholm, Drury Lane, Covent Garden, Malmoë, l'Opéra de Paris, l'Opéra de Vienne.

164. DE PIERRO (Enrico). — *Theatre.* Architect and Building News. 1958, N° 3.

Le Middlesborough Little Theatre.

165. DUTOURD (J.). — *L'architecte maudit* [Cl. N. Ledoux]. **N.L.**, N° 1636, 1959.

166. GUTHRIE (Tyrone). — *Architecture of the stage.* Listener, N° 1515.

167. LAULAN (Robert). — *Le temple et le théâtre d'Orange jumelés.* **M.F.** N° 1138, 1958.

168. LINFERT (Carl). — *Anschaulich durch Konstruktion. Das Grosse Haus in seinen Grundzügen.* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. Grosses Haus, 1/1957, S. 1-4.

L'Opéra de Cologne.

169. RIPHAHN (Wilhelm), MERKLE (E.), MAISCH (Herbert), BUCHLOH (Friedrich). — *Das neue Opernhaus in Köln.* Bühnentechnische Rundschau 47. Jg, Heft 4 (August 1957), S. 11-26.

170. SINGER (H.). — *Die Akustik des Alten Burgtheaters.* **M.K.**, 1958, N°s 2-3.

c) La représentation : mise en scène, éclairage décoration, distribution, etc.

171. « *U mag The Iceman Cometh opvoeren* » (Vous avez la permission de monter The Iceman...). Publication d'un article par José Quintero paru dans le numéro d'avril 1957 de Theatre Arts à propos de la production de cette pièce au « Circle in the Square » U.S.A. **H.T.**, 1958, N° 1.

172. *Anne Frank temsilinin hâtirasi.* Tepebasi dram tiyatresu, nisan 1958. Istanbul, G.B.K.S. Musevi Cemaati Yardim Kolu, 1958. In-8°, 24 p.

Souvenir de représentation théâtrale d'Anne Frank.

173. *Berichte aus der Praxis. Musik und Szene.* Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein. 2. Jahrg. 1957/58, Heft 7. (Probleme des modernen Bühnenbildes).

Heinz Ludwig : *Vom Illusionismus zur « gehobenen Szene ».* Dominik Hartmann : *Die bindenden Faktoren.* Hein Heckroth : *Erfahrungen im Filmatelier.* Caspar Neher : *Der Spezialist wurde geboren.* Franz Mertz : *Suchenach der Bildsynthese.*

174. *Répétition du « Soulier de Satin ».* Mise en scène de Jean-Louis Barrault, **C.R.B.**, N° 25, 1958.

175. « *King Richard III* » *Edmund Kean's performance as recorded by James* H. Hackett, edited by Alan S. Downer. London, the Society for Theatre Research, 1959. Edit. facsimile.

176. ALKAZI (R.). — *Colour, texture and lights.* **T.U.B.**, Vol. VI, N°s 1-5.

177. CALLARI (Francesco). — *Das Bochumer Schauspielhaus in Venedig.* Prisma. Blätter des Schauspielhauses Bochum. 1957/58. Heft 7.

178. DOGLIO (F.). — *Il teatro espressionista tedesco.* **S.**, N° 141, 1958.

179. ERPENBECK (F.). — *Vielfalt in der Einheit. Zur Trage der Massenregie.* **T.Z.**, 1958, N° 7.

180. EVERWIJN (Jan). — *Wijsheid en/of Dwaasheid.* **H.At.**, janv. 1958.

Nécessité du souffleur et rôle du metteur en scène.

181. GAVELLA (Branko). — *Sesti put pred Vojnovicevom « Dubrovackom trilogijom ».* Pozorisni zivot [Beograd], 1957, N° 6.

Notes à propos de la sixième mise en scène de Dubrovacka trilogija *de* Vojnovic.

182. FRETTE (Guido). — *Scenografi pittori e scenografi costruttori.* **S.**, N° 145, 1958, ill.

N. Benois, A. Colonnello, L. Damiani, P. Zuffi.

183. — *La scenografia alfieriana.* Ibid., N° 146, 1958, ill.

184. FOTEZ (Marko). — *Uz scensku postavu.* Drziceve komedije « Skup ». Mogucnosti, Split, 1958, N° 3.

Notes sur la mise en scène de la comédie Skup *de* M. Drzic.

185. HUNECKE (W.). — *Die Schule der Frauen. Opera buffa nach Molière, Musik von Rolf Liebermann.* Uraufführung im Landestheater Salzburg. Deutsche Erstaufführung im Opernhaus Düsseldorf. Bühnentechnische Rundschau. 47. Jahrg. (1957), H. 6.

186. IMMENDORF (Walter). — *Tendenzen der Bühnenbildtechnik.* Bühnentechnische Rundschau. 52. Jahrg. (1958), Heft. 1.

187. INSKIP (Donald P.).— *Some notes on the first production of Jean Giraudoux's « Siegfried ».* French Studies. N° 2.

188. IONESCO (Eugène). — *Reality in depth.* Encore. 1958, N° 1.

Sur la mise en scène de Comment s'en débarrasser.

189. KALTOFEN (G.). — *Zur Dramaturgie des Fernsehspiels.* **T.Z.**, 1957, N° 10.

190. LAISNER (Léone). — *Les étapes d'une mise en scène : « Douze hommes en colère ».* **Sp.**, N° 3, 1958.

191. LANDI (A. M.). — *Die grundsätzliche Bedeutung der Bühnenbildkunst.* **M.K.**, 1957, N° 2.

192. LUDEKE (Henry). — *Hamlet und die Bühne.* Bühnen der Stadt Köln, Programmh. Grosses Haus, 4/1957, S. 1-5.

193. LUGLI (V.). — *Interpretazione di « Phèdre ».* Bologna, Cappelli, in-8°, 226 p., 16 ill.

194. MORCKHOVEN (Paul). — *De regisseur.* **H.At.**, janv. 58.

195. MULLER (Ingvelde). — *« Der Ring des Nibelungen » in Bayreuth. Wandlungen der Szene von* 1951 *bis* 1957. Bühnentechnische Rundschau. 47. Jahrg. (1957), H. 6.

196. NAGLER (A.). — *Maschinen und Machinisten der Rameau « Ara ».* **M.K.**, 1957, N° 2.

197. ROMSTOECK (Walter). — *Bühnenbild und moderne bildende Kunst.* Musik und Szene. Theaterzeitschrift der Deutschen Oper am Rhein. 2. Jahrg. 1957/58, Heft 7.

198. SCHONEVOLF (K.). — *Traditionen und Konventionen.* **T.Z.**, 1958, N° 7. [Tchécoslovaquie].

199. SCHADEWALDT (Wolfgang).— *Antike Tragödie auf der modernen Bühne. Zur Geschichte der Rezeption der griechischen Tragödie auf der heutigen Bühne. Mit* 16 *Abb.* Heidelberg : Winter 1957. 64 p. (Sonderdruck aus « Jahresheft 1955/56 » der Heidelberger Akademie der Wissenschaften.)

200. SCHULZE-VELLINGHAUSEN (Albert). — *Bild und Wort auf der Szene von morgen.* Düsseldorfer Schauspielhaus. Spielzeit 1957/58, H. 3, S. 33-36.

201. SCHUMACHER (Erich). — *Giorgio Strehler bei der Regie. Impressionen on einem Besuch im piccolo teatro.* Die Deutsche Bühne. 2. (29.) Jahrg., N° 3 März 1958).

202. SIEGFRIED (W.). — *Personaje si decoruri din teatrul lui Caragiale.* Espla, 1957, 88 p., 58 pl.

Personnages et décors du théâtre de Caragiale.

203. SCHUMACHER (E.). — *Piscator und Kein Ende?* **T.Z.**, Beilage zu H. 5, Jahrg. 1958, N° 7.

204. SOLOMOS (Alexis). — *Le renouveau de la comédie grecque.* **T.M.**, Vol. VII, N° 3.

205. TRILLING (Ossia). — *Evolution de la mise en scène dans l'Est de l'Europe* (Journal de voyage). Ibid.

206. WILLIAMS (R. G.). — *The technique of stage lighting.* 2nd ed. London, Pitman, 35/- xvi - 198 pp., ill.

207. VOGEL (Manfred). — *Zur Situation der Opernregie in Deutschland und Osterreich.* Theater und Zeit. 5. Jahrg. (1957/58), H. 4, S. 11-14.

d) Costume, masque, maquillage, accessoires

208. ANTOHI (M.). — *L'abbigliamento feudale* 775-1100. **R.**, VIII, N° 4.

209. — *L'abbigliamento nei secoli XII-XIV.* Ibid., N° 5.

210. — *La moda tedesca nella prima metà del sec.* 16°. Ibid., Nos 7-8.

211. MELVILL (H.). — *Magic of make -up.* New-York, Citadel Press, 1957, X-85 p.

212. RUSSELL (D. A.). — *Shakespearean costume : contemporary or fancy dress.* **E.T.J.**, Vol. X, N° 2.

b) Législation

213. *La réorganisation des Théâtres d'Etat en Pologne.* **Th. P.**, Nos 1-2, 1958.

214. BAJIC (Stanislav). — *Sistem i tip jugoslavenskih pozorista.* Pozorisni zivot, [Beograd], 1957, N° 6.

Sur l'organisation et les types de théâtres yougoslaves.

215. MECHELEN (J. Joan). — *De Muze op vrije vœten.* **H.T.**, 1958, N° 1.

Article au sujet des problèmes relatifs aux subventions, aux organisations de théâtre, au système de décentralisation.

V

LE COMÉDIEN

216. *Le concours de Spectacles.* [*Oscar de l'élève comédien*]. **Sp.**, N° 3, 1958.

217. ALKAZI (E.). — *Drama in the Deecan.* **T.U.B.**, Vol. V, Nos 7-12.

Stage d'art dramatique en Inde.

218. DIDEROT (Denis). — *The paradox of acting.* Translated from the French by Henry Walter POLLOCK. And *Masks or Faces* by William ARCHER. Ed. by Eric BENTLEY. Calder. 11/6. XIV - 240 pp.

218. FONTAINE (André). — *De l'enfant prodige à l'enfant vedette.* **L.F.**, Nos 749, 750, 751.

219. GUTH (Paul). — *Pierre Bertin m'enseigne l'art de mimer, de respirer et de dire dans sa classe du Conservatoire.* **F.L.**, N° 654, 1958.

221. LEWES (George Henry). — *On actors and the art of acting.* London, Calder. 237 pp.

222. L. L. — *Les cours d'Art dramatique.* **Sp.**, N° 3, 1958.

Notices sur les cours d'art dramatique et notamment sur ceux de Tania BALACHOVA *et* René SIMON.

223. NOWICKI (Roman). — *L'organisation des écoles d'art dramatique en Pologne.* **Th. P.**, N° 3, 1958.

224. REDGRAVE (Michael). — *Mask or face; reflections in an actor's mirror.*, London, Heinemann.

225. TOROSSI (L.). — *Un po' di James Dean, un po' di Stanislavski.* **S.**, N° 145, 1958.

Les Ecoles d'art dramatique à Rome.

226. VINAVER (Michel). — *La fin et les moyens de l'acteur. I : Trois séances à l'Actors Studio. II : Stanislavski et Brecht.* **T.P.**, N° 32, 1958.

227. WARDLE (Irving). — *Actors classes.* Encore, 1958, N° 1.

VI

BIOGRAPHIES

ALLEMAGNE

HOFLICH (Lucie)

228. FRENZEL (H. A.). — *Lucie Höflich.* **M.K.**, 1957, N° 2.

VALENTIN (Karl)

229. HAUSEINSTEIN (W.). — *Die masken des Komikers Karl Valentin.* Fribourg, Hermann 1958, 93 p., 44 ph.

AUTRICHE

230. DIETRICH (Margaret). — *Einige Daten zu Jozef Platzer.* **M.K.**, 1958, Nos 2-3.

FRANCE

231. SIMON (Samy). — *Les mimes du Palais Royal.* **C.R.B.**, N° 25, 1958.

ANTOINE (Andrée)

232. WAREN (R.). — *Antoine dal Théâtre Libre a l'Odéon.* **I.D.**, N° 261, 1958.

BARSACQ (André)

233. PRINCES (Jean). — *André Barsacq, homme orchestre du théâtre* **P.T.**, N° 141.

BELL (Marie)

234. BESCOS (José). — *Marie Bell.* Ibid.

BERNHARDT (Sarah)

235. TACK (Raoul). — *Sarah Bernhard. Son mystère, ses séjours à Bruxelles.* La Dernière Heure, Bruxelles, 6 sept. 1958.

BLANCHAR (Pierre)

236. GUÉNIN (Pierre). — *Pierre Blanchar.* **P.T.**, N° 139.

GUERIN (François)

237. — *François Guérin.* Ibid.

238. BOTBOL (A.). — *Maurice Jacquemont « Poète de la scène ».* Maroc-Monde [Casablanca], 14 nov. 1958.

JEROME (Raymond)

239. HALIMI (André). — *Raymond Jérôme.* **P.T.**, N° 136, 1958.

MOREAU (Jeanne)

240. LE BOLZER (Guy). — *Jeanne Moreau.* Ibid., N° 141.

PIAF (Edith)

241. — *Au bal de la chance* (Mémoires). Paris, Jeheber, 1958, in-12.

PITOEFF (Sacha et Carmen)

242. VOLMANE (Véra). — *Sacha et Carmen Pitoëff.* **N.L.**, N° 1614.

RACHEL

243. GALLOTTI (J.). — *Eine Tragödin : die Rachel.* Antares, 1958, N° 4.

244. HAGENAUER (Paul). — *Rachel, princesse de théâtre et cœur passionné.* Paris, Edit. de Navarre, 1958.

RENAUD (Madeleine)

245. SAUREL (Renée). — *Madeleine Renaud.* **C.R.B.**, N° 25, 1958.

246. VOLMANE (Véra). — *Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault.* **N.L.**, N° 1628, 1958.

ROUCHE (Jacques)

247. DUMESNIL (R.). — *Ein Leben im Dienste Oper.* Antares, 1958, N° 1.

248. MIOMANDRE (F. de). — *Erinnerungen an einen wirklichen Mäzen.* Ibid.

TRABAUD (Pierre)

249. P. G. — *Pierre Trabaud.* **P.T.**, N° 136, 1958.

VANECK (Pierre)

250. P. G. — *Pierre Vaneck.* Ibid.

VARENNES (Jacques)

251. *Jacques Varennes.* — Ibid., N° 139, 1958.

VERNON (Anne)

252. *Anne Vernon.* — Ibid.

GRANDE-BRETAGNE

253. MENDIA (José Antonio). — *Actores en Londres*, La Prensa, Buenos Aires, 7-9-58.

BROOK (Peter)

254. LORELLE (Yeve). — *Peter Brook.* **P.T.**, N° 142, 1958.

CRAIG (Edward Gordon)

255. FLOCH (S.). — *Gordon Craig der « Weise von Vence ».* **M.K.**, 1958, N°s 2-3.

GIELGUD (John)

256. TREWIN (J. C.). — *Sir John Gielgud.* **T.U.B.**, Vol. VI, N°s 1-5.

GRANVILLE-BARKER (Harley)

257. FARMER (A. J.). — *Harley Granville-Barker.* **E.A.**, 1957, N° 4.

RICHARDSON (Ralph)

258. HOBSON (Harold). — *Ralph Richardson an illustrated study of Sir Ralph's work with a list of his appearances on stage and screen.* London, Rockliff. 98 pp. ill.

ABBA (Marta)

ITALIE

259. DONAUDY (A.). — *Umiltà di Marta Abba.* **S.**, N° 145, 1958.

DUSE (Eleonora)

260. BOCCHI (Lola). — *La Duse dei tre aggettivi.* **Sc. I.**, 1958, N° 5.

LARI (Carlo)

261. PENSA (C. M.). — *Ricordo di Carlo Lari.* **I.D.**, N° 261, 1958.

RUGGERI (Ruggero)

262. ORTOLANI (A.). — *Cinque anni dalla morte di Ruggero Ruggeri.* **I.D.**, Nos 263-264, 1958.

VALLONE (Ralf)

263. LAISNER (L.). — *Ralf Vallone.* **P.T.**, N° 142, 1958.

PAYS SCANDINAVES

264. — *Henrik Malberg kuollut.* **H.S.**, 1.10.1958, N° 265.

POLOGNE

ADWENTOWICZ (Karol)

265. — 1872-1958. **Th. P.**, Nos 1-2, 1958.

K. A., grand interprète d'Ibsen et de Strindberg.

ALESZCIZYNSKI (Jezzy)

266. — *Z Pamietnika aktora.* Warszawa, Czytelnik, 1958, 267 pages, 75 illustrations.

Mémoires d'un comédien remarquable (né vers 1870) descendant de deux familles d'acteurs célèbres.

MODRZEJEWSKA (Héléna)

267. GOT (Jerzy), SZCZUBLEWSKI (Jozef). — *Helena Modrzejewska.* Panstwowy Instytut Wydawniczyy. Warszawa, 1958, pages 256, illustr., 31.

L'ouvrage contient : la chronique de la vie privée et artistique de la grande comédienne (1840-1909), son itinéraire, son répertoire, le choix des critiques, bibliographie, etc.

ROUMANIE

268. BUMBESTI (Victor). — *Aristide Demetriad.* Espla, 280 p.

269. MANCAS (Mircea). — *Aristizza Romanescu.* Espla, 194 p.

U.R.S.S.

KNIPPER-TCHEKHOVA (Olga)

270. FINOGUENOV (A.). — *Olga Knipper-Tchékhova.* **E.S.**, N° 123, 1958.

VII

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

GÉNÉRALITÉS

271. NELSON (R. J.). — *Play within a play the dramatist conception of his art as seen in the work of Shakespeare, Rotrou, Corneille, Molière, Marivaux, Dumas, Schnitzler, Pirandello, Sartre and Anouilh.* Yale Univ. Press, New Haven, 1958, 184 p. bibliog., index.

272. PRIESTLEY (J. B.). — *Art of the dramatist.* London, Heineman, 1958.

ANTIQUITÉ

273. GOMME (A. W.). — *Notes on Greek comedy.* Classical Review, N° 1.

EURIPIDE

274. STROHM (Hans). — *Euripides. Interpretationen zur dramatischen Form.* München, 1957, in-8°, 184 p.

SOPHOCLE

275. ADAMS (S.M.). — *Sophocles the playwright.* London, Oxford U.P., IX-182 pp.

276. ERRANDONEA (Ign.). — *Les quatre monologues d' « Ajax » et leur signification dramatique.* Etudes classiques, 1958, N° 1.

277. GESTRIN (Birger). — *Sophokles pa svenska.* Finsk Tidskrift [Helsingfors], 1958, N° 6, p. 271.

A propos des traductions de Emil ZILLIACUS.

ALLEMAGNE

BRECHT (Bertolt)

278. LANGFELDER (Paul). — *Ce e neobisnuit în dramaturgia lui Bertolt Brecht.* **Te.**, 1957, N° 10.

L'élément insolite présent dans la dramaturgie de Bertolt BRECHT.

GŒTHE

279. SICHART (G.). — *Das Weimarer Liebhabertheater unter Gœthes Leitung.* Weimar, 1957.

HAUPTMANN (Gerhardt)

280. BOCKMANN (P.). — *Der Naturalismus Gerhart Hauptmanns in gestaltprobleme der Dichtung.* Bonn, Bouvier, 1957.

281. SINDEN (Margaret). — *Gerhardt Hauptmann, the prose plays.* London, Oxford. U. P., 40-IX, 238 pp.

KLEIST (Heinrick von)

283. MAAS (J.). — *Kleist, die Fackel Preussens. Eine Lebensgeschichte.* Munchen-Wien-Basel, Desch, 1957, 452 p.

285. LOHENSTEIN (D. C. von). — *Dramen.* Hrsg von K. G. Just STUTTGART, Hiersemann, 1957, in-8°, XX-413 p.

Afrikanische Trauerspiele. Cleopatra-Sophoniske.

SCHILLER (Friedrich)

286. BAHRI (R.). — *Marquis Posa heute noch ?* **T.Z.**, 1958, N° 7.

Don Carlos, de SCHILLER.

AMERIQUE LATINE

287. RELA (Walter). — *Literatura dramática contemporánea sudamericana.* Universidad, Santa Fe, N° 36, 1958.

288. CAPPELLETTI (Angel J.). — *Notas sobre tres dramas y una epopeya de la libertad.* Ibid.

AUTRICHE

HOFMANNSTHAL

289. THIEBERGER (R.). — *Das Wiener Aristokraten Französisch in Hofmannsthal « Der Schwierige ».* Antares (Hambourg), 1957, Nos 7 et 8.

BELGIQUE

GHELDERODE (Michel de)

290. BARRAT (Pierre). — *Michel de Ghelderode.* **C.D.O.**, N° 30, 1959.

ESPAGNE

291. Mc CLELLAND (Y. L.). — *Comentario sobre « La disputa del teatro » sainete anonimo de* 1776. Homm. à Van Praag, 1956, p. 81-88.

ARRABAL

292. SERREAU (Geneviève). — *Arrabal.* Les lettres nouvelles, nov. 1958.

CALDERON

293. KAYSER (W.). — *Zur Struktur des « Stanhaften Prinzen » von Calderon.* in Gestaltprobleme der Dichtung. Bonn, Bouvier, 1957.

COTARELO Y MORI (Emilio)

294. SUBIRA (J.). — *En el centenario de Don Emilio Cotarelo y Mori.* **R.L.**, Nos 23-24, 1958.

GARCIA LORCA (Federico)

295. CORREA (J.). — *La poesia mitica de F. Garcia Lorca.* Univer. of Oregon Public., Eugene, 1957, 174 p.

GODINEZ (Felipe)

296. GLASER (E.). — *La comedia de Felipe Godinez « o el frayle ha de ser ladron, o el ladron ha de ser frayle ».* **R.L.**, Nos 23-24, 1958.

MOLINA (Tirsode)

297. GEORGESCU (Paul A.). — *Tirso de Molina.* **Te.**, N° 9, 1957.

RUIZ DE ALARCON (Juan)

298. BRENES (C. G.). — *The democratic spirit in the dramas on Juan Ruiz de Alarcon.* Abstracts of Dissertation (Los Angeles), 1955, 96-98 p.

VALLE INCLAN (Ramon Maria del)

299. SEGURA COVARSI (E.). — *La flora y la fauna en la obra de Valle Inclan.* **R.L.**, Nos 23-24, 1958.

VEGA (Lope de)

300. ARENY BATTLE (R.), PORQUERAS MAYO (A.). — *Lope de Vega en Lérida.* Ibid.

301. CORREA (G.). — *El doble aspecto de la honra en « Peribanez y el Comendador de Ocaña ».* **H.R.**, XXVI, N° 3.

302. PEDRO (Valentín de). — *Ventura de la Vega en el resurgimiento de Lope,* La Prensa, Buenos Aires, 24/8/1958.

303. PEYTON (M. A.). — *La discreta enamorada as an example of dimensional development in the comedia.* Hispania, 1957, p. 154-162.

304. PROMIES (W.). — *Mimik und Gebärde in Lope de Vega « El Caballero del Milagro ».* **M.K.**, 1957, N° 2.

305. SILVERMAN (J. H.). — *La cronologia del teatro de Lope.* Insula (Madrid)' N° 126, 1957.

306. TRUEBLOOD (A. S.). — *The « Officina » of Ravisius Textor in Lope de Vega's « Dorothea ».* **H.R.**, Vol. XXVI, N° 2.

ETATS-UNIS

307. VILLARD (L.). — *Introduction à une étude du théâtre américain d'aujourd'hui.* **E.A.**, 1957, N° 4.

MILLER (Arthur)

308. PRINCES (J.). — *Arthur Miller.* **P.T.**, N° 142, 1958.

O'NEILL (Eugène)

309. TRILLING OSSIA. — *Calvin Hoffman ställer till rabalder igen-sanningen om Engene O'Neill.* **N.P.**, Helsingfors. N° 230, 6/10/1958.

310. FLECHE-SALGUES (S.). — *Trois pièces récentes d'Eugène O'Neill.* **E.A.**, 1957, N° 4.

WILDER (Thornton)

311. ARNAVON (C.). — *La vogue de Thornton Wilder.* Ibid.

TENNESSEE (Williams)

312. ASSELINEAU (R.). — *Tennessee Williams ou la Nostalgie de la pureté.* Ibid.

313. MONOD (Martine). — *Tennessee Williams homme du Sud.* **L.F.**, n° 755, 1959.

FINLANDE

314. CANTH (Minna). — *Murtovarkaus.* Helsinki, 1958. W.S.O.Y., 64 p.
Pièce classique finnoise.

315. WECKSELL (Josef Julius). — *Daniel Hjort.* Helsingors, Söderström et Co, 1958, 130 p.

316. KIVI (Aleksis). — *Nummisuutaret.* Helsinki, Otava, 1958, 168 p.

317. KOKKONEN (Lauri). — *Laahus.* Tampere, Gummerus, 1958, 112 p.

318. SOINI, YRJO (Agapetus). — *Olenko minä tullut haaromiin ?* Helsinki Otava, 1958, 135 p.

319. — *Syntipukki.* Helsinki. Otava, 1958, 174 p.

320. — *Kas, Niin, Mimmi.* Helsinki, Otava, 1958, 158 p.

FRANCE

321. *Le Théâtre Français d'avant-garde de Jarry à Jean Anouilh* présenté et annoté par Georges PILLEMENT. Paris, Guy Le Prat, in-8°, 450 p. ill.

322. GREGOR (J.). — *Das mittelalterliche religiöse Theater in Frankreich.* Antares (Hambourg), 1958, N° 1.

A propos de l'Anthologie du drame liturgique de G. COHEN.

323. GROSSVOGEL (D. I.). — *The self-conscious stage in modern French drama.* Columbia University Press, 1958, 378 p.

ANOUILH (Jean)

324. HOMBURGER (R.). — *Jean Anouilh.* Antares (Hambourg), 1958, N°s 6 et 7.

325. GOUBERT (G.). — *La querelle de Clérambard.* **C.D.O.**, N° 30, 1959.

BECKETT (Samuel)

326. MAYOUX (J. J.). — *Le théâtre de Samuel Beckett.* **E.A.**, 1957, N° 4.

BOURDET (Edouard)

327. FRESNAY (Pierre). — *Edouard Bourdet, auteur triomphant et méconnu.* **P.T.**, N° 139.

CAMUS (Albert)

328. LERMINIER (Georges). — *Albert Camus dramaturge.* Pensée Française, 1958, N° 5.

329. STANFORD (Derek). — *Albert Camus.* Contemporary Review, N° 1108.

CLAUDEL (Paul)

330. AUDIBERTI (J.). — *A propos de Claudel.* **L.F.**, N° 756, 1959.

331. BARRAULT (J.-L.). — *Un Claudel vivant. Retour au « Soulier de Satin ».* **C.R.B.**, N° 25, 1958.

332. — *Comment j'ai décidé Claudel à couper cinq heures dans le « Soulier de Satin ».* **A.**, N° 701, 1958.

333. BENMUSSA (Simone). — *Pour un débat.* **C.R.B.**, N° 25, 1958.

334. BURCKHARDT (C. J.). — *Rencontres avec Claudel.* **F.L.**, N° 660, 1958.

335. CAPIN (Jean). — *On l'avait fait de pierre.* **C.R.B.**, N° 25, 1958.

336. CATHELIN (Jean). — *De « Tête d'Or » à « L'échange » ou le triple conflit de Claudel.* Ibid.

337. DUVIGNAUD (Jean). — *Le dramaturge de la chair et des gros sous.* Ibid.

338. FARABET (René). — *En face de ce théâtre en liberté.* Ibid.

339. FRANK (D.). — *La botte et le soulier.* Ibid.

340. GALPERINE (Ch.). — *Le destin d'une œuvre.* Ibid.

341. MIGNON (P. L.). — *Il y a quinze ans.* Ibid.

Evocation de la création du Soulier de Satin *à la Comédie Française en* 1943.

342. NOIRFALISE (A.). — *Paul Claudel, poète de la vocation.* Etudes classiques, 1958, N° 1.

343. ROY (Claude). — *Notre père qui êtes aux cintres...* **C.R.B.**, N° 25, 1958.

344. SERREAU (Jean-Marie). — *Turelure et Pitchum.* Ibid.

Comparaison CLAUDEL-BRETCHT.

345. WAHL (Jean). — *L'idée de simultanéité.* Ibid.

CORNEILLE

346. — *Etude grammaticale et stylistique d'une page de « Psyché ».* **I.L.**, av.-juin 1958.

347. DIETRICHT (M.). — *Der barocke Corneille.* **M.K.**, 1958, N°s 2-3.

348. SACY (S. S. de). — *L'Illusion Comique.* **M.F.**, N° 1137, 1958.

349. SELLSTROM (D.). — *« L'illusion comique » of Corneille: the tragic scenes of acte V.* **M.L.N.**, june 1958.

CORTETE DE PRADES

350. BRAHMER (M.). — *Un personnage de la Comédie Occitane « Ramounet » de Cortète de Prades.* In Actes et mémoires du 1er Congrès International de langue et littérature du Midi de la France, Avignon 1957.

COURTELINE (Georges)

351. — *Lettres à Siegfried Trebitsch.* **Eu.**, N° 350, 1958.

352. DESCAVES (P.). — *Georges Courteline à cent ans.* Ibid.

353. DUBEUX (A.). — *Courteline vivant.* Ibid.

DUMAS fils (Alexanndre)

354. RAT (Maurice). — *La vérité sur « La Dame aux Camélias ».* **F.L.**, N° 657, 1959.

FLERS (Robert de)

355. ARBELLOT (S.). — *Il teatro del « Boulevard » spirito parigino. Robert de Flers era un maestro ma per scrivere commedie ebbe sempre un collaboratore.* **I.D.**, N° 260, 1958.

GIRAUDOUX (Jean)

356. INSKIP (Donald). — *Jean Giraudoux, the making of dramatist.* London, Oxford. U.P., XIII-194 pp. ill.

IONESCO (Eugène)

357. KITCHIN (Laurence). — *Theatre, nothing but theatre. The plays of Ionesco.* Encounter, 1958, N° 4.

358. NICOLETTI (G.). — *Théâtre d'Aujourd'hui. Ionesco et Beckett.* **B.V.**, N° 30, 1958.

359. THIEBERGER (R.). — *Das Abeneuer Ionesco.* Antares (Hambourg), 1958, N° 2.

360. — *Ionesco am Schweideweg. Zur Darmstädter Uraufführung seines ersten Dreiakters « Tueurs sans gages ».* Ibid., N° 3.

JARRY (Alfred)

361. CHASSE (Ch.). — *Le vrai visage du Père Ubu.* **N.L.**, N° 1639, 1959.

LANOUX (A.)

362. — *Réflexions sur le théâtre.* **L.F.**, N° 758, 1959.
En marge de Un jeune homme en habit.

LONGEPIERRE

363. HUBERT (J. D.). — *Une tragédie de la sensibilité : La Médée de Longepierre.* Romanische Forschungen, 1957, Nos 1-2.

MARCEAU (Félicien)

364. PRINCES (Jean). — *De « L'Œuf » à « La Bonne Soupe » ou Félicien Marceau par le menu.* **P.T.**, N° 141, 1958.

MARTIN DU GARD (Roger)

365. PICON (G.). — *Portrait et situation de Roger Martin du Gard.* **M.F.**, N° 1141, 1958.

MOLIERE

366. AUDIBERTI (Jacques). — *Arnolphe à l'Ecole du soir.* Bref, N° 22, 1959

367. DESCAVES (Pierre). — *Monsieur Molière.* Bruxelles, Ed. Brepols, 1958, 20,5 × 15, 135 p., 50 ill. en couleur, par Mme Tijenke DAGNELIE.

368. FREUDMANN (Félix R.). — *Is there « Un cas Molière? ».* **M.L.Q.**, march 1958.

369. GARAPON (R.). — *Les dernières comédies de Molière.* **I.L.**, janv.-fév. 1958.

370. NEVEUX (Georges). — *Il y a trois cents ans... Molière!...* **I.T.**, N° 12, 1958.

Texte de l'Impromptu lu par Maurice ESCANDE *pour le* 300e *anniversaire du retour de* MOLIÈRE *à Paris.*

371. HOWARTH (W. D.). — *Don Juan reconsidered. A defence of the Amsterdam edition.* **Fr. St.**, July 1958.

372. IBERT (J. C.). — *Von Molière zu Cocteau.* Antares (Hambourg), 1958, N° 4.

Parallèle MOLIÈRE-COCTEAU, *en marge de deux ouvrages. Molière par* A. SIMON *et Cocteau par* A. FRAIGNEAU, le Seuil.

373. ROUILLARD (C. D.). — *The age of Molière.* Mémoires de la Soc. Royale du Canada. Section I, juin 1957.

374. ROUSIN (A.). — *Molière à Dijon.* Annales de Bourgogne, juillet-sept., 1957.

375. WILSON (Georges.). — *L'Ecole des Femmes.* Bref, N° 22, 1959.

MUSSET (Alfred de)

376. ADAMOV (A.). — *Marianne sans caprices.* Bref, N° 20, 1958.

377. HEDOUVILLE (M. de). — *Alfred de Musset.* Paris, Edit. Apostolat de la Presse, Coll. Visages et Souvenirs, 150 p., 8 h.-t.

OBEY (André)

378. MIGNON (P. L.). — *André Obey.* L'Avant-Scène, n° 188, 1958.

PAGNOL (Maurice)

379. ACHARD (M.). — *Quand Pagnol créait « Topaze ».* Historia, N° 137.

RACINE (Jean)

380. CAIRNCROSS (J.). — *Phaedra by Racine.* Genève, Droz, 1958.

381. HAGA (Toshiko). — *Le rôle d'Antiochus et la caractéristique de son amour dans « Bérénice ».* Regards. Rev. de la litt. et de la langue française, 1958, N° 2 (en japonais, résumé en français).

382. WEINRICH (H.). — *Tragische und komische Elemente in Racine's « Andromaque ». Eine interpretation.* Munster/Westfalen, Aschendorffsche. Verlagsbuchhandlung, 1958.

ROLLAND (Romain)

383. DI SCANNO (T.). — *Romain Rolland, l'uomo e l'opera.* Parma, Guanda, 1957, in-16, 306 p.

ROMAINS (Jules)

384. NORRISH (P. J.). — *Drama of the group; a study of unanimism in the plays of Jules Romains.* Cambridge. U.P., XI-171 p.

SALACROU (Armand)

385. — *Confidences* (extrait de journal). **F.L.**, N° 651, 1958.

En marge de la reprise de Un homme comme les autres *à la Comédie Française*

SARTRE (Jean Paul)

386. BRUCH (J. L.). — *Wo steht heute der Sartre' sche Existentialismus ?* Antares (Hamburg), 1957, N° 5.

SCRIBE (Eugène)

387. SCHERLE (A.). — *Eugène Scribe und die Oper des 19 Jahr.* **M.K.**, 1957, N° 2.

388. MELCHINGER (S.). — *Uber Valerys Faust.* Antares (Hambourg), 1958, N° 5.

VOLTAIRE

389. METTRA (Claude). — *Le théâtre de Voltaire.* Table Ronde, N° 122, 1958.

GRANDE-BRETAGNE

390. ALLSOP (Kenneth). — *The angry decade; a survey of the cultural revolt of the nineteen-fifties.* London, Owen. 21/- 212 p.

391. ELLIS-FERMOR (Una). — *The Jacobean drama, an interpretation.* 4th ed. London, Methuen. 25/- XVIII, 345 p.. ill.

BRIDIE (James)

392. MARCEL (G.). — *Le théâtre de James Bridie.* **E.A.**, 1957, N° 4.

DUNCAN (Ronald)

393. BLONDEL (J.). — *Le thème de la découverte de soi dans le théâtre de Ronald Duncan.* Ibid.

ETHEREDGE (Georges)

394. UNDERWOOD (Dale). — *Etheredge and the seventeenth-century comedy of manners.* London, Oxford U.P., IX-167 p.

FRY (Christopher)

395. MANDEL (G.). — *Themes in the drama of Christopher Fry.* Ibid.

MAUGHAM (Somerset)

396. DOBRINSKY (J.). — *Les débuts de Somerset Maugham au théâtre.* Ibid.

OSBORNE (John)

397. — *Un fenomeno che si chiama Osborne.* **S.**, N°s 148-149, 1958, ill.

398. BONNEROT (L.). — *John Osborne.* **E.A.**, 1957, N° 4.

399. DEMERON (Pierre). — *John Osborne un furieux qui fait fureur.* **P. T.**, N° 136, 1958.

PRIESTLEY (John Boynton)

400. BRAINE (John). — *Lunch with J. B. Priestley.* Encounter. N° 6.

401. KRALJ (Vladimir). — *John Boynton Priestley, Odstranite norca.* Nasa sodobnost [Ljubljana], 1957, N° 7.
Sur la pièce Take the fool away.

402. NIGOT (G.). — *Le théâtre de J. B. Priestley.* **E.A.**, 1957, N° 4.

SHAKESPEARE (William)

403. — « *Henry IV* » *de William Shakespeare.* Villeurbanne, le Théâtre de la Cité, N° 1, 1958, in-16, 26 p.

404. STROMAN (B.). — *Richard II, een veronachtzaamd Koningsdrama.* **H.T.**, 1958, N° 1.

405. FLUCHERE (Henri). — *Shakespeare and the Elizabethans,* translated from the French by Guy Hamilton, with a foreword by T. S. Eliot, ed. by Eric Bentley. London, Clader, 254 pp.

406. HARRISON (G. B.). — *Shakespeare at work,* 1592-1603 (1st ed. reprinted), with new preface by the author. Nottingham.

407. GOLDSMITH (R. H.). — *Wise fools in Shakespeare.* new ed. Liverpool. U. P., XI-123 pp.

408. SCHUCKING (Levin L.). — *Hamlet.* Horisont [Vasa]. 1958, N° 4.

409. TOMLINSON (T. B.). — *Action and soliloquoy in Macbeth.* Essays in criticism, N° 2.

410. VALLETTE (J.). — *Du côté de Shakespeare.* **M.F.**, N° 1141, 1958.

SHAW (George Bernard)

411. MELCHINGER (S.). — *Drama zwischen Shaw und Brecht.* Brême, C. Schüneman, 312 p.

INDES

412. RAGHAVAN (Dr. V.). — *The aesthetics of Ancient Indian drama.* **T.U.B.**, vol. VI, N°s 1-5.

ITALIE

413. — *Indice del teatro italiano contemporaneo.* **R.**, VIII, N° 4.
L. Squarzina, F. Tamberlini, D. Terra, V. Tieri, G. Tonelli.

414. — *Indice del teatro italiano contemperaneo.* Ibid., N° 5.
G. Stacchini, G. Valori, A. Vanni, A. Varaldo, C. G. Viola.

415. — *Teatro napoletano* a cura di Giulio Trevisani. Parma, Guanda, 1957, in-8°, 2 vol., 340 et 406 p.
Vol. I. *Dalle origine a Edoardo Scarpetta.*
Vol. II. *Da Salvatore D. Giacomo a Eduardo De Filippo.*

416. BASSANO (E.). — *Antologia del teatro napoletano.* **I.D.**, n° 260, 1958.

ALFIERI

417. CAZZANI (P.). — *Un Alfieri alla Machiavelli.* (La Congiura de Pazzi). **S.**, N° 146, 1958.

FILIPPO (Eduardo de)

418. POTRA (Florian). — *Eduardo De Filippo sau Napoli astazi.* **Te.**, 1957 N° 7.

GHERARDI

419. LADOVICI (C. V.). — *Gherardo Gherardi.* **R.T.I.**, VI, N° 3.

GOLDONI (Carlo)

420. CALE (Frano).— *Carlo Goldoni. U povodu 250 - godisnjice rodjenja velikog talijanskog komediografa.* Republika [Zagreb], 1958, N° 1.

A propos du 250e anniversaire de la naissance de GOLDONI.

421. LANGBACKA (Ralf). — *Carlo Goldoni Italiens, Moliere.* **H.**, 16-10-1958, N° 280.

Goldoni, Molière italien.

MEANO (Cesare)

422. LUONGO (G.). — *Souvenir de Cesare Meano.* **R.T.I.**, VI, N° 3.

PIRANDELLO (Luigi)

423. ANGIOLETTI (B.). — *Luigi Pirandello narratore et drammaturgo.* Torino, Ediz. Radio italiana, 1958, in-16, 82 p.

424. GUERRIERI (G.).— *Interpretazione di un Pirandello ridotto a una tesi* **S.**, Nos 148-149, 1958.

425. SIMONI (R.). — *La nuova colonia.* **I.D.**, N° 260, 1958.

PAYS SCANDINAVES

426. CHYDENIUS (Johan). — *Traditionen i svensk litteratur.* **N.A.**, J. Simelii Arvingars Boktryckeri A. B., 1-10-1958, N° 16.

La tradition dans la littérature suédoise. Entre autres les drames de Carl JONAS, Leve ALMQUIST *et* August STRINDBERG.

POLOGNE

SLOWACKI (Julius)

427. NATANSON (W.). — *Julius Slowacki,* 1809-1849. **Th. P.**, n° 4, 1958.

WYSPIANSKI (Stanislaw)

428. HAGENAU (G.). — *Akropolis an der Weichsel. Zum Werk Stanislaw Wyspianski.* **M.K.**, 1958, Nos 2-3.

PORTUGAL

429. EHRLICH (H. A.). — *Eine kurze Ubersicht über die theatergeschichte Portugals.* Ibid.

ROUMANIE

430. MICU (D.). — *Perspectivele dramaturgiei noastre.* **Te.**, 1957, N° 12.

SEBASTIAN (Mihail)

431. DUPRONT (A.). — *Mihail Sebastian.* L'Avant-Scène, N° 186, 1958.

SUISSE

MORAX (René)

432. MAHERT (Rodo). — *René Morax, par Jean Nicollier.* **T.G.**, N° 290, 11 déc. 1958.

433. NICOLLIER (Jean). — *René Morax, poète de la scène. Théâtre du Jorat et plateaux romands.* Editions du Panorama. Coll. Figures romandes 1958, 154 p. ill.

TCHECOSLOVAQUIE

434. HILMERA (J.). — *Zwei Bohmische Scholsstheater.* **M.K.**, 1958, Nos 2-3.

TURQUIE

DENLI (Taila)

435. — *Anne*, pièce en 3 actes. Konya, Yenikitap basimev 1958, in-8°, 16 p.
La Mère.

ERDURAN (Refik)

436. — *Karayar köprüsü*, drame en 3 actes. Istanbul, Sehir matbaasi, 1958, in-8°, 103 p., (Istanbul yayinlari).
Le Pont de Karayar.

INSEL (Avni)

437. — *Sisler dagilirken*, drame en 3 actes, 4 tableaux. Istanbul, Insel kitabevi, 1958, in-8°, 88 p.
Quand le brouillard se dispersa.

ULUC (Eiat)

438. — *Bu bir masal degildir*, épopée en 3 actes. Ankara Ayyildiz matbaasi, 1958, in-8°, 120 p., (Ayyildiz yayinlari 5).
Ce n'est pas un conte.

UYGUR (Bahaiddin)

439. — *Kumarin faciasi*, pièce sociale et morale. Adana, Toksöz matbaasi, 1958, in-8°, 56 p.
Le drame du jeu de hasard.

U.R.S.S.

TCHEKHOV

440. NABOKOV (N.). — *Tchékhov, hier et aujourd'hui*. Preuves, N° 91, 1958.

GORKI

441. POZNER (Vl.). — *Souvenirs sur Gorki*. Paris, éd. français réunis, 1957, in-16, 148 p.

VISNEVSKI (U.)

442. DELEANU (Horia). — *Tragedia revolutionara* (« Tragedia optimista » de Vs. Visnevski). **Te.**, 1957, N° 8.

YOUGOSLAVIE

KRLEZA (Miroslav)

443. VUCETIC (Sime). — *Glembajevi*. Trakika ljudskog u neljudskom kretanju. Mogucnosti, Split, 1958, N°s 1-2.
Sur le cycle Glembajevi *de* M. KRLEZA.

444. PANTIC (Miroslav). — *Nekoliko belezaka uz staru dubrovacku komediju « Jerko Skripalo »*. Anali Historijskog instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, An. IV-V, 1955-56.
Quelques notes sur Jerko Skripllo *vieille comédie ragusaine; notices bibliographiques.*

445. VUCETIC (Sime). — *Prvi Krlezin dramski ciklus*. Zadarska revija, 1957, N° 3.
Le premier cycle dramatique de KRLEZA.

PUTICA (Antun Ferdinand)

446. — *Komedija « Ciarlatano in moto » Antuna Ferdinanda Putice*. Prir. za tisak od F. Fanceva s predgovorom i biljeskama Tome Matica. Anali Historijskog instituta Jugoslavenska akademije znanosti i umjetnosti u Dubrovniku, An. IV-V, 1955-56.
La comédie Ciarlatano in moto *d'*Antun Ferdinance PUTICA; *texte intégral de la comédie, inédite jusqu'à ce jour et écrite en* 1802; *rédaction de* F. FANCEV, *préface et commentaire de* T. MATIÉ.

VOJNOVIC (Ivo)

447. CALE (Frane). — *Dva aspekta u stilu Dubrovacke trilogije*. Dubrovnik, 1957, N°s 3-4.

448. DEANOVIC (Mirko). — *Sjecanja na gospara Iva*. Ibid.
Souvenirs sur I. VOJNOVIC.

449. IVANISIN (Nikola). — *Ivo Vojnovic i dubrovacki Slovinci*. Ibid.
Influence des auteurs ragusains sur les drames Ekvinocijo *et* Dubrovacka trilogija *de* VOJNOVIC.

450. — *Tri zapisa o Vojnovicu.* Krugovi, Zagreb, 1958, Nos 1-2.

451. JEVTIC (Borivoje). — *Vizionar Ivo Vojnovic. O stogodisnjici rodjenja.* Zivot, Sarajevo, 1957, N° 12.

452. KASTROPIL (Stjepan). — *Ivo Vojnovic kao pisac dnevnika.* Dubrovnik, 1957, Nos 3-4.

Fragments du journal de VOJNOVIC.

453. — *Vojnoviceva « Pastoralna simfonija ».* Ibid.

Manuscrit du premier acte du drame Symphonie pastorale *écrit en français par* I. VOJNOVIC.

454. MAGARASEVIC (Branko). — *Ivo Vojnovic u Osijeku* 1918. *godine.* Ibid.

I. VOJNOVIC à Osijek en 1918.

455. MUHOBERAC (Fani). — *Vojnovicev Dubrovnik.* Dubrovnik, 1957, Nos 3-4.

456. MURADBEGOVIC (Ahmed). — *Ivo Vojnovic* (1857-1929). Ibid.

Vojnovic et la critique; opinions de Vojnovic sur la critique, etc.

457. STAMPAR (Emil). — *O Vojnovicevoj Dubrovackoj trilogiji.* Ibid.

Dubrovacka trilogija *de* VOJNOVIC; *notices bibliographiques.*

VIII

RELATIONS INTERNATIONALES ET LITTÉRATURE COMPARÉE

458. — *Les pièces polonaises présentées à l'étranger en* 1957-1958. **Th. P.**, Nos 1-2, 1958.

Belgique, Bulgarie, Chine, Tchécoslovaquie, Hollande, Yougoslavie, Allemagne démocratique, Roumanie, Hongrie.

459. — *Tournées du théâtre polonais à l'étranger.* Ibid., N° 4.

460. — *Les tournées des théâtres étrangers en Pologne.* Ibid.

461. ANTONINI (G.). — *Il festival di Parigi compie cinque anni.* **S.**, N° 145, 1958.

462. BENKE (B.). — *Coopération de la Pologne avec l'étranger dans le domaine du théâtre.* **Th. P.**, N° 4.

463. DELEANU (Horia). — *Cronica venetiana.* **Te.**, 1957, N° 10.

Le Festival International GOLDONI.

464. Von FRENCKELL (Ester-Margaret). — *Offentliga nöjen i Bryssel vid Expo* 1958. *Le théâtre et le théâtre musical.* Helsingfors. Hufvudstadsbladet, 16-11 1958, N° 310.

Les spectacles à l'exposition mondiale 1958.

465. NABOKOV (N.). — *Le théâtre d'art de Moscou.* The Listener 5 et 19, juin 1958.

Le th. d'A. à Londres en 1958 *et à Berlin en* 1920 *: comparaison.*

466. TRILLING (Ossia). — *Prima stagiune a Teatrului Natiunilor.* **Te.**, 1957, N° 10.

Le Théâtre des Nations.

ALLEMAGNE - AMERIQUE LATINE

467. — *El teatro del barroco Aleman* (Antología bilingue). Selección, prólogo y notas de Gerardo MOLDENHAUER. Traducción de G. MOLDENHAUER y RAUL ECHAURI. Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, U. del Litoral, Rosario, R. Argentina, 1957.

ALLEMAGNE - FINLANDE

468. HERNMARCK. — *Mit Goethes « Tasso » in Helsinki.* **T.Z.**, 1958, N° 7.

ALLEMAGNE - FRANCE

469. SCHILLER (F). — *« Wallenstein ».* Trad. Michel Arnaud, Paris, L. Mazenod, 1957, gd in-8°, 231 p.

ALLEMAGNE - ITALIE

470. BRECHT (B.). — *« Il romanzo da tre soldi ».* Trad. di Ruth LEISER et Franco FORTINI. Einaudi, 1958, in-8°, 407 p.

ALLEMAGNE - U.R.S.S.

471. FLEMMING (W.). — *Deutsches Barockdrama als beginn des Moskauer Hoftheater* (1672). **M.K.**, 1958, Nos 2-3.

AUTRICHE - POLOGNE

472. KROL (B.). — *Joseph Kurz-Bernardon in Warschau.* Ibid.

ESPAGNE - FRANCE

473. DUGHERA (E. A.). — *Camus traductor de Lope,* La Capital, Rosario, R. Argentina, 26-10-58.

474. REYES (A.). — *Ruiz de Alarcon en el teatro frances.* Cuadernos del congreso por la Libertad de la Cultura, N° 14, 1955.

ESPAGNE - ITALIE

475. BENAVENTE (J.). — *Teatro scelto.* A cura di A. GASPARETTI. Roma, G. Casini. Edit. 1957, in-8°, XX-734 p.

ETATS-UNIS - FRANCE

476. DAMIENS (Cl.). — *Marcel Aymé approfondit Miller.* **P.T.**, N° 142, 1958.

ÉTATS-UNIS - GRANDE-BRETAGNE

477. HIGHFIEL (Ph. H.). — *Edmund Simpson's talent raid on England in* 1818 (2). **T.N.**, Vol. XII, N° 4.

ÉTATS-UNIS - YOUGOSLAVIE

478. SELENIC (Slobodan). — *Nacionalna adaptacija dela stranih dramaturgija.* (Americka drama na beogradskim pozornicama.) Delo, Beograd, 1958, N° 2.

Sur les adaptations des pièces américaines.

FRANCE - AMÉRIQUE LATINE

479. RAEDERS (G.). — *Le théâtre français au Brésil.* Culture VII, N° 4, 1958.

FRANCE - AUTRICHE

480. BURGER (Hilde). — *Hoffmansthal's debt to Molière.* Modern Languages. N° 2.

FRANCE - ITALIE

481. BEAUMARCHAIS. — *Trilogia di Figaro* a cura di Ida LORI, e Franco DELLA PERGOLA. Milano, Ed. per il Club del Libro, 1957, in-8°, 385 p.

482. MOLIERE. — « *Tartufo* ». Trad. di Salvatore QUASIMODO. Milano. Bompiani, 1958, in-16, 122 p.

483. REGNARD (J. F.). — *L'erede universale.* Trad. e riduzione di G. GUARDA. **I.D.**, Nos 263-264.

FRANCE - PAYS SCANDINAVES

484. LAROCHE (Dr. L.). — *Le comédien René Magnon de souche tournusienne fonde en* 1722, *le théâtre national danois.* Soc. des amis des Arts et Sciences de Tournus, 1957.

FRANCE - TURQUIE

485. RACINE. — *Davacilar* (Les Plaideurs). Traduit par B. TEMEN. Ankara, Akin matbaasi, 1958, in-8°, 109 p.

FRANCE - YOUGOSLAVIE

486. FRANGES (Ivo). — *Vojnovic izmedju Senoe i Flauberta.* Dubrovnik, 1957, Nos 3-4.

GRANDE-BRETAGNE - ALLEMAGNE

487. HECHT (W.). — *Bearbeitung oder Umgestaltung.* **T.Z.**, Beilage Zu H. S., Jahrg. 1958, N° 7.

The Beggar's opera et l'Opéra de quat' sous.

GRANDE-BRETAGNE - FRANCE

488. DEKKER (Thomas). — *Le jour de fête des cordonniers.* Intr., trad. et notes par J. LOISEAU. Paris, Aubier coll. bilingue, 1958.

GRANDE-BRETAGNE - ITALIE

488. — *La commedia della Restaurazione* (Congreve, Etherege, Wycherly). A cura di E. CHINOL, Napoli, ed. Scientifiche italiane, 1958, in-8°, 354 p.

ITALIE - AMÉRIQUE LATINE

490. PIRANDELLO (Luigi). — *La tinaja, A la salida, La morsa,* Traducción española de Wilfredo GIMENEZ, Buenos Aires, ed. Losange, 1958.

ITALIE - ESPAGNE

491. FALCONIERI (J. V.). — *Historia de la « Commedia dell' Arte » en Espana.* **R.L.**, Nos 23-24, 1958.

ITALIE - POLOGNE

492. BRAHMER (M.). — *Su una compagnia di Comici italiani a Varsovia a metà del settecento.* In Atti del secondo congresso Internazionale di studi italiani, Firenze, Casa ed. Felice Le Monnier, 1958.

ROUMANIE - TURQUIE

493. BLAGA (Lucian). — *Siir dünyasi ve bir piyes.* Traduit de l'original par Enver Esenkevo. Istanbul, Istanbul Matbaacilik T.A.O., 1958, in-8°, IV-120 p., (Ivanka, drame.)

Ivanka.

U.R.S.S. - FRANCE

494. ADAMOV (Arthur). — « *Les âmes mortes* ». 15 tableaux d'après Nicolas Gogol. **T.P.**, N° 32, 1958.

495. TRIOLET (Elsa). — « *La punaise* » *de Maiakowski n'est pas* « *La punaise* » *de Barsacq.* **A.**, N° 707, 1958.

IX

THÉATRE NON PROFESSIONNEL

a) Théâtre amateur

496. — *Op de « band » vastgelegt.* Texte enregistré à l'usage des groupements d'amateurs qui ont besoin de conseils à propos du répertoire, de la mise en scène, etc. **H.At.**, fév. 1958.

497. — *De entourage van het Leketoneel.* **B.W.L.C.S.**, N° 1.

Textes de Ben Albach *et* W. Grijzen.

498. ARMSTRONG (W. A.).— *The elizabethan private theatre, facts and problems.* London, The Society for Theatre Research, Pamphlet series, N° 6, 1957-58.

499. BOERSMA-SMIT (H. W.). — *Feest in het Dorp.* **B.W.L.C.S.**, N° 8.

500. CARILLA (Emilio). — *El teatro independiente en la Argentina.* Universidad [Santa Fe], N° 37, 1958.

501. GROENEVELD (Ben). — *Spreken en zeggen.* **B.W.L.C.S.**, N° 2.

502. CLEVERINGA (P.). — *Het internationale Toneelfestival te Monaco '57 en het derde Congres van de A.I.T.A.* (Le Festival intern. du théâtre 57 à Monaco et le 3e Congrès du A.I.T.A.). **H.At.**, fév. 1958.

503. HAUER (Arend). — *Het Nationaal Landjuweel.* **H.At.**, fév. 1958.

Le Concours national de rhétorique et le théâtre amateur.

504. HUTTE (H. A.). — *Vorming van volwassenen door creatief spel.* **B.W.L.C.S.**, N° 4.

Education des adultes par le jeu dramatique.

505. KREVELEN (D. A. van). — *Gebrek aan jeugdige spelers.* **H.At.**, janv. 1958.

Le manque de jeunes acteurs pour le théâtre amateur [*Pays-Bas*].

506. HOEFNAGELS (L.), PIETERS (A.). — *De Entourage van het Leketoneel.* **B.W.L.C.S.**, N° 5.

Conseils aux amateurs pour la décoration.

507 SCHILP (C. A.).— 75-*Jarige getuigt van fris leven* «Kunstna den Arbeid» te Rotterdam. **H.At.**, fév. 1958.

75e anniversaire d'une troupe de Rotterdam.

b) Théâtre scolaire et universitaire

508. GISSELBRECHT (A.). — *Festival international de théâtre universitaire* (Bruxelles, 2-9 aout 1958). **T.P.**, N° 32, 1958.

509. HATLEN (Th.). — *College and university productions* 1956-57. **E.T.J.**, Vol. X, N° 2.

510. HOEFNAGELS (L.).— *Spelsuggesties in sneltreivaart.* **B.W.L.C.S.**, N° 3.

511. OTERO (R.). — *Universitätstheater in Chile.* **T.Z.**, 1958, N° 6.

512. RUSSELL (J.). — *Modern dance in education.* Music Publish. Holding Corp., 1958.

513. VIAL (Fernand). — *The jesuit theatre in 18th century France.* Educational Quarterly [New York], 1957.

514. WICKHAM (Glynne). — *The Universities and the theatre.* Encore, 1958, N° 1.

515. VESSEUR (Theo). — *Boek and Speel.* **B.W.L.C.S.**, N° 9.

Livre et jeu dramatique.

516. WIESSING (H. P. L.). — *Richard II et Adama van Scheltema.* Kroniek Kunst en Kultur, 1958, N° 4.

Richard II *représenté en 1899 par les étudiants de l'Université d'Amsterdam dans la traduction du poète A. de Sch.*

X

THÉATRE POUR LA JEUNESSE ET POUR L'ENFANCE

517. — *Le théâtre et l'école.* **C.D.O.**, N° 29, 1958.

Textes de P. A. Touchard, P. Le Bourbouah', R. P. Piot.

518. — *Il teatro e i giovanni.* **S.**, N° 145, 1958.

519. — *Devlet Tiyatrosu cocuk temsilleri : Kücük Mozart.* Ankara, Dogus Limited Sirketi matbaasi, 1958, in-8°, 8 p.

Représentations au Théâtre d'Etat d'Ankara.

520. HAAGA (A.). — *A directory of american Colleges and Universities offering training in children's theatre and creative dramatics.* **E.T.J.**, Vol. X, N° 2.

521. LE GALL (André). — *Théâtre et enseignement.* **E.N.**, 1959, N° 5.

Représentation et diffusion d'œuvres classiques pour les élèves en France.

522. MILLIS (L.). — *Und wieder Kindertheater.* **T.Z.**, 1958, N° 9.

XI

PANTOMINE, CIRQUE, MUSIC-HALL, MARIONNETTES, OMBRES, ETC...

523. DORCY (Jean). — *A la rencontre de la mime et des mimes. Decroux, Barrault, Marceau.* Les Cahiers de la Danse et de la culture, Paris, 1958.

524. GRAVES (R.). — *The nature of Mime.* **E.T.J.**, Vol. X, N° 2.

525. — *Origines foraines peu connues des équilibristes.* L'Interforain, N° 262, 1958.

526. BRENT (Jim). — *At the balance; the autobiography of a circus artist.* London, Cape. 21/- 288 p. ill.

527. SCHULTINK (Joop). — *Wat is Cabaret?* **H.T.**, 1958, N° 1.

Les caractéristiques du cabaret dans les divers pays.

528. STOTT (Raymond). — *Circuses and allied arts; a world bibliography.* Based mainly on the circus literature in the British Museum, the Library of Congress, the Bibliotheque Nationale and his own collection. Derby, Friargate, Harpur and Sons. Vol. I, 70/- 185 p. ill.

529. — *Renaissance de la marionnette.* **R.V.**, N° 16, 1958.

530. — *Les théâtres polonais de marionnettes au Festival de Bucarest.* **Th. P.**, N°s 1-2, 1958.

531. — *Harro Siegel, an autobiography.* **P.J.**, Vol. X, N° 1.

532. — *Korean Puppetry.* Ibid.

533. — *Puppet parade.* Ibid.

Activités de Pantopuck, Bob Crown, *Melchior marionnettes, Colemans Puppetts, Mott Foundation.*

534. CHESNAIS (Jacques). — *Les marionnettes : Le Festival de Bucarest.* **Sp.**, N° 3, 1958.

535. DORST (T.). — *Das Marionettentheater der Gegenwart.* **Per. P.**, 1958, N° 2.

536. — *Geheimnis der Marionette.* München, Rinn, 1957, 62 p.

537. HAUSE (K. H.).— *Handpuppen -Laienspiel als Katalysor.* **Per.P.**, 1958, N° 2.

538. HELLER (H.). — *Das Modellieren von Handpuppen -Köpfen.* **Per.P.**, 1958, N°s 1 et 2.

539. JACOB (Max). — *Esslinger Puppenspeiltreffen* 1958. **A.P.**, 1958, N° 2.

540. KALAB (J.).— *Die Vorarbeit mit dem Ensemble II.* **Per.P.**, 1958, N° 1.

541. — *Uber die Regie,* I. Ibid., 1958, N° 2.

542. LAUE (E.). — *Pferd und Wagen für Hand -oder Stabpuppen.* Ibid., N° 1.

543. LE BOLZER (G.). — *La marionnette.* Paris, Edit. Le Terrain Vague, 1958.

G. Lafaye, Y. Joly, G. Tournaire. Le Manifole, Les Marottes.

544. LI GOTTI (E.). — *Il teatro dei pupi.* Firenze, Sansoni, 1957, in-16, 182 p. ill.

545. LODWIG (D.). — *Pantopuck, the puppetman.* **P.J.**, Vol. X, N° 1.

546. MAGON (J.). — *Ingredienzien der Phantasie.* **Per.P.**, 1958, N° 2.

547. McPHARLIN (M. B.). — *Marionette Theater of Braunschweig.* **P.J.**, Vol. IX, N° 5.

548. MICHAEL (V.). — *Puppet Parade.* Ibid.

Obraztsov, *The* Shirleys, Ray *and* Don, Fairylana, Nancy Cole, David Nixon. *Wilbur and the Giant.*

549. NICULESCU (M.). — *Puppet Theater in Rumania.* Ibid.

560. O'ROURKE, WALTON. — *Kostüme für Puppen.* **Per.P.**, 1958, N° 1.

561. PURSCHKE (H. R.). — *Referat gehalten beim v. UNIMA -Kongress in Prag.* Ibid.

561. ROHLER (W.). — *Ferngesteuerter Farbwechselantrieb für Vorbühnenscheinwerfer.* Ibid.

563. REINFUSS (Roman). — *Szopki Krakowskie.* Krakow, Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne RSW « Prasa », 1958, 38 p., 40 ill.

Essai sur le Chopka polonais, genre spécial de théâtre de marionnettes, populaire et religieux.

564. SCHMIDT (E.). — *Uber das Puppenspiel.* **A.P.**, 1958, N° 2.

565. SCHNORR (G.). — *Joseph Haynd und die fürstliche Marionettenbühne zu Esterház.* **Per.P.**, 1958, N° 1.

566. SOLOVIEVA (I.). — *Sergei Obraztsov.* **P.J.**, Vol. IX, N° 5.

567. — *Serge Obraztsov et ses marionnettes.* **E.S.**, N° 125, 1958.

568. SPEAIGHT (George). — *A Restoration puppett show.* **T.N.**, Vol. XII, N° 2.

569. TOZER (H. V.). — *Der jonglierende Seehund.* **Per.P.**, 1958, N° 2.

570. WALLACE (A.). — *Summer in Europe.* **P.J.**, Vol. IX, N° 5.

XII

RAPPORTS DU THÉATRE AVEC LES AUTRES ARTS OU TECHNIQUES

a) Musique

571. — *The British catalogue of music; a record of music and books about music published in Great Britain, based upon the material deposited in the Copyright Receipt Office of the British Museum.* London, British National Bibliography. For 1957. Annually hereafter, 150 p.

572. — *Opera crisis.* Opera. April, N° 4.

573. — *Comment sauver l'art lyrique et faire des théâtres le centre de la vie culturelle des cités.* **A.**, N° 701.

Projet de Jo Tréhard *pour le théâtre municipal de Caen.*

574. — *Créations lyriques des dernières années,* 1948-1958. **T.M.**, Vol. VII, N° 4.

575. — *Richard Wagner. Leben und Schaffen.* Bearbeitet von Otto STROBEL. Verlag der Festspielleitung, Bayreuth, 150 p.

576. BAR (H.). — *Wahllose Wagnerei ?* **T.Z.**, 1958, N° 7.

577. BESCH (Antony). — *A triptych of producers.* Opera. April, N° 4.
Carl EBERT, Gunther RENNERT et Giorgi STREHLER.

578. BOLL (André). — *« Daphnis et Chloé » à l'Opéra.* **Sp.**, N° 3, 1958.

579. CAUSSON (J. L.). — *Regards neufs sur le théâtre lyrique.* **C.**, 29, 30, 31 déc. 1958, 3, 4 janv. 1959.

580. DECAUX (A.). — *Offenbach, roi du Second Empire.* Paris, Amiot, 1958.

581. DUMESNIL (René). — *Misère et grandeur du théâtre lyrique.* **E.N.**, 1959, N° 7.

582. FLORENNE (Yves). — *Mozart tel qu'il se rêvait. Requiem pour Don Juan.* **Sp.**, N° 3, 1958.

583. GAMBERINI (L.). — *Modernita della musica greca nella tragedia.* Pref. di Giulio CONFALONIERI. Torino, S.E.I., soc. Edit. Int. 1957, in-8°, 156 p.

584. GONZALEZ (Garaño Alejo). — *Asedio y ocupación de « Don Giovanni »*, La Prensa, B. Aires, 23-11-58.

585. GOLEA (Antoine). — *L'Opéra littéraire contemporain.* **T.M.**, Vol. VII, N° 4.

586. GOUBERT (G.), PARIGOT (G.), TREHARD (J.). — *Etude critique des activités des théâtres lyriques de province.* **C.D.O.**, N° 30, 1959.

587. HEINLEIN (M. v.). — *Das Junge Musical in Amerika.* **M.K.**, 1958, N°s 2-3.

588. KREUTLER (H.). — *Nachwuchs für den Opernchor.* **T.Z.**, 1958, N° 6.

589. LEGROS (A.). — *Adrian Legros de L'Oupera Coumique vou dis « Coume coumprene Mestre Ramoun dins la Mireille de Gounod ».* In Armana Prouvençau 1959, A z'ais de Prouvenço, Edicioun de l'Escolo de Lar, in-8°, 168 p., 4 h.-t., p. 121-128.

590. LIPOVSEK (Marijan). — *Ljubljanske operne premiere.* Nasa sodobnost [Ljubljana], 1957, N°s 8-9.
Les premières d'opéra à Ljubljana.

591. MITCHELL (D.). — *Diversité des structures dans l'opéra contemporain.* **T.M.**, Vol. VII, N° 4.

592. OEHLMANN (W.). — *De l'interprétation moderne de l'Opéra.* Ibid.

593. PROCTOR-GREGG (H.). — *Problems of provincial opera.* Opera 1958, N° 6.

594. ROSENTHAL (H.). — *Two centuries of opera at Covent Garden.* London, Putman, 800 p. ill.

595. — *The Covent Garden centenary.* Opera, 1958, N°s 5 et 6.

596. SZYFMAN (A.). — *Le grand théâtre d'Opéra et de ballet.* **Th.P.**, N°s 1-2, 1958.

597. TURKALJ (Nenad). — *Dramaturski zapisi opernog kriticara.* Republika, Zagreb, 1957, N° 10.

b) **Danse et ballet**

598. — *Les ballets du Bolchoï à Paris. Les ambassadeurs de la danse : Galina Oulanova, Maia Plissetskaia, Olga Lepechinskaia, Raissa Stroutchkova, Vladimir Preobrajenski, Iouri Krondatov, Alexandre Radounski, Serguei Koren, Nikolaï Fadeietchev.* **E.S.**, N° 122, 1958.

599. BOLL (André). — *Esthétique, décor et ballet.* Danskroniek, fév.-mars 1958.

600. FODEBA (K.). — *La danse africaine et la scène.* **T.M.**, Vol. VII, N° 3, ill.

601. HALLSTROM (R.). — *I balettens rampljus.* **N.P.**, 1958, N° 236.
Le ballet contemporain.

602. JOHANNSON (E.). — *Overconsumptie of bestedingsbeperking.* Danskroniek, fév.-mars 1958.

603. LANDER (Harald). — *Interview.* Ibid., janv.

604. LOBET (Marcel). — *Le ballet français d'aujourd'hui.* Bruxelles, A. Goemaere, Paris, Lib. Théâtrale, 1959, in-12, 226 p., ill., index, répertoire chorégraphique.

S. Lifar, R. Petit, J. Charat, J. Babilée, G. Skibine, F. Adret, Françoise et Dominique, J. Combes, J. Lazzini, J. J. Etcheverry, M. Bejart.

605. REY (Jan). — *Taniec, jego rozwój i formy.* Traduit du tchèque par I. Turska, Warszawa, Panstwowy Instytut Wydawniczy, 1958, 207 p., 70 ill.

Histoire, théorie et pratique de la danse.

606. ROSLAWLEWA (N.). — *Het Sowjet Ballet.* Danskroniek, mai-juin 1958.

607. — *Marina Kondratjewa.* Ibid.

608. SCHULTINK (J.). — *Gisèle et l'art du ballet.* Ibid., mars.

Etude comparative entre Gisèle en Union Soviétique et en Europe occidentale.

609. SELBY-LOWNDES (Joan). — *How a ballet is produced.* London, Routledge, Kegan Paul. 10/6. xi-145 p. ill.

610. VERWER (H.). — *Ballets nationaux.* Danskroniek, fév.-mars 1958.

Caractéristiques et exigences d'un ballet national.

c) Arts plastiques

611. MANDER (R.), MITCHENSON (J.). — *The Rainer family in porcelain.* **T.N.**, Vol. XII, N° 4, ill.

612. — *The China statuettes of Quin as Falstaff.* **T.N.**, Vol. XII, N° 2.

d) Cinéma

613. — *La parole est aux producteurs.* **I.T.**, N° 12, 1958.

Textes de J. R. Debrix *et* P. Gerin.

614. — *Le film « Le Bourgeois Gentilhomme », la presse, l'opinion, le public.* Ibid.

Textes de A. Maurois, René Clair. *Extraits de critiques parues dans la presse.*

615. ALEKAN (H.). — *Aperçus sur mon métier* [photographe]. Ibid.

616. BRUNSVICK (Y.). — *Le théâtre c'est l'art... c'est aussi la vie.* Ibid.

617. CHARENSOL (G.). — *A propos du Bourgeois Gentilhomme.* Ibid.

618. DECOIN (Henri). — *Molière à l'écran.* Ibid.

619. DESCAVES (Pierre). — *La Comédie-Française et le cinéma.* Ibid.

620. FLAUD (Jacques). — *Une date dans l'histoire du cinéma français.* Ibid.

Le Bourgeois Gentilhomme *au cinéma.*

621. JEANNE (René). — *On tourne...!* Ibid.

Souvenirs sur les Comédiens Français au cinéma, 1908-1958.

622. MEYER (Jean). — *« Le Bourgeois Gentilhomme ».* Ibid.

623. RAT (Maurice). — *De la scène à l'écran ou le théâtre de Molière filmé.* Ibid.

624. ARNHEIM (R.). — *Film as art.* London, Faber, 194 p. ill.

625. BENITEZ CAPURRO (E.). — *Imagen, creación y estillo,* ed. Liniers, Colección Selecciones Cinematográficas, Buenos Aires, 1958.

626. COHEN-SEAT (G.). — *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma.* Paris, Presses Universitaires de France, 1958, in-8° carré.

627. HOUSTON (Penelope). — *Time of crisis.* Sight and Sound. N° 4. On the crisis in the British cinema industry.

628. MARCORELLES (Louis). — *French cinema, the old and the new.* Ibid.

629. PAVLOVIC (Zivojin). — *Ejzenstejn : « Masa ». Posle festivala Ejzenstejnovih filmova u jugoslovenskoj kinoteci.* Izraz, Sarajevo, 1958, N° 2.

La Masse *dans les films d'Eisenstein.*

630. PETRIC (Vladimir). — *Nasa drama i nas film.* Izraz, Sarajevo, 1958, N° 2.

Textes dramatiques et leurs réalisations cinématographiques.

631. RAGO (Rodolfo Gabriel). — *Los católicos y el cine,* Nueva Expresión, Buenos Aires, junio 1958.

632. RAVON (G.). — *Chérubin, puis Scapin hanteront bientôt nos villages dont le cinéma ouvre la voie aux Comédiens Français.* **F.L.**, N° 667, 1959.

633. SADOUL (Georges). — *Napoleon of the cinema.* Sight and Sound, N° 4. (Charles Pathé).

634. WIERINGEN (H. van). — *Bioscoop, realiteit en filmkritiek.* Kroniek van Kunst en Kultuur, 1958, Nos 3 et 4.

e) Radio et Télévision

635. CHONEZ (Claudine). — *La radio comme spectacle.* Cercle Ouvert, N° 16, 1958.

636. COURAN (Michael). — *The B.B.C. Third Programme and its relation to broadcasting.* Universities Review. N° 2.

637. CROZIER (Mary). — *Broadcasting* (sound and television). London, Oxford. U,P., 7/6, 236 pp.

638. JACOB (Sir I). — *The B.B.C.; a national and international force.* An address to the eighth annual conference of the Institute of Public Relations, 19 may 1957. London, British Broadcasting Corporation, gratis. 24 pp.

639. MOUSSY (Marcel). — *Télévision, relais du théâtre.* Cercle Ouvert, N° 16 1958.

640. NADKARNI (D. G.). — *Adapting for radio.* **T.U.B.**, Vol. VI, Nos 1-5.

641. WRIGHT (Edward A.). — *A primer for playgoers. An introduction to the understanding and appreciation of cinema-stage-television.* London, Bailey and Swinfen. 45/- XV-270 p., ill.

XIII

LA LANGUE DRAMATIQUE

642. HILBORN (H. W.). — *Comparative « Culto » vocabulary in Calderon and Lope.* **H.R.**, XXVI. N° 3.

XIV

THÉORICIENS ET CRITIQUES DRAMATIQUES

643. BERTOLINI (A.). — *Una vita per Goldoni* (Giuseppe Ortolani). **S.**, N° 148-149, 1958.

644. DIMITRIJEVIC (Radmilo). — *Svetislav Vulovic kao pozorisni kriticar.* Letopis Matice Srpske, Novi Sad, 1957, septembre.

S. Vulovic, *critique théâtral.*

645. LEONTEVSKI (N.). — *Pisma Konstantinu Sergejevicu Stanislavskom·* Teatar, 1957, Nos 5-6.

Lettres à K. S. Stanislavski.

646. MATTHEWS (Brander Ed.). — *Papers on playmaking.* Ed. by Eric Bentley. London, Calder. 13/6. viii-312 p.

647. ROCHEFORT (H.). — *Gustave Cohen* 1879-1958. Le Thyrse, 1958, N° 9.

648. WEBSTER (T. B. L.). — *Sir Arthur Wallace Pickard-Cambridge,* 1873-1952. **M.K.**, 1957, N° 2.

XV

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE DRAMATIQUE

a) Genres

649. BALEANU (Andrei). — *Cîteva idei despre « teatrul de idei ».* **Te.**, 1957, N° 10.

650. GRUBE (G. M. A.). — *A note on Aristotle's definition of tragedy.* The Phoenix, N° 1.

651. KICOVIC (Mires). — *Vertepska drama kod Srba u vezi sa slicnom stranom*

dramom. Beograd, Izd. Organizacionog odbora Beogradskog medjunar. slavistickog sastanka, 1957. 24 × 17, 619-622 p.

Drame religieux serbe en rapport avec les drames similaires étrangers.

652. MANN (G.). — *Poetik der Tragödie*. Bern, Francke, 1958, in-8°, 344 p.

653. SCHLOTKE-SCHROER (Ch.). — *Zur entwicklung des Pathos in den, frühen französische Tragödie*. Syntactica und stilistica, Tübingen, 1957.

b) Thèmes

654. AUDIBERTI (J.). — *Don Juan, indispensable et grandiose nigaud*. **Sp.**, N° 3, 1958.

655. BRAGAGLIA (A. G.). — *Coviello ragazzo di vita*. **S.**, N° 146, 1958.

656. MONTHERLANT (H. de) et VAILLAND (R.). — *Qui est Don Juan?* **A.**, N° 697, 1958.

657. MONTHERLANT (H. de). — *Mon Don Juan est un jouisseur tragique guetté par son destin*. **A.**, N° 694, 1958.

658. — *Mon « Don Juan »*. **Sp.**, N° 3, 1958.

659. ZIDONIS (G. I.). — *Miguel Manara, Don Juan touché par la grâce*. **Sp.**, N° 3, 1958.

660. SIGAUX (G.). — *Don Juan*. **A.**, N° 697, 1958.

661. PETRIC (Vladimir). — *Glumac, lik i moderan izraz*. (Sreckovic i Nesreckovic u « Sumi » A. N. Ostrovskog.) Knjizevnost, Beograd, 1958, N°s 1-2.

Les personnages de Stchaslivtsev et Nestchaslivtsev dans l'interprétation moderne et celle de jadis.

662. PEREZ DE AYALA (R.). — *Las mascaras « La commedia dell' arte »*. A.B.C. (Madrid), 26 mai 1957.

663. SIMON (K. G.). — *Die Wiedergeburt des Harlekin* (zur Geschichte der Commedia dell' arte in Frankreich). Antares (Hambourg), 1957, N° 8.

c) Personnages

664. CORREA (J.). — *El doble aspecto de la honra en el teatro del siglo XVII* (Espagne). **H.R.**, Vol. XXVI, N° 2.

665. ROMILLY (J. de). — *La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle*. Paris, les Belles Lettres, 1958, in-16, 124 p.